ANGOULÊME UN DOSSIER EXCEPTIONNEL AUTOUR DE KATSUHIRO ÔTOMO + 4 PAGES INÉDITES

KA BOOM

13

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

FÉVRIER - AVRIL 2016
7,95 EUROS

LUCKY LUKE

LE MYTHE DISSÉQUÉ PAR CHRISTOPHE BLAIN ET MATTHIEU BONHOMME

Sommaire

CLAIRE BRETÉCHER ◆ HARUHISA NAKATA ◆ MARC BOUTAVANT
NICOLAS DEVIL ◆ MENU & BERBERIAN ◆ CAMILLE JOURDY...

KABOOM N° 13 • FÉVRIER - AVRIL 2016 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,00 € – BEL/LUX : 8,00 € – CAN : 12,50 $CA – N. CAL. : 1 050 XPF – POLYN. : 1 150 XPF

L 11331 - 13 - F: 7,95 € - RD

手

TE

脇

BO

り

RI

UN POLAR
DANS LA PEAU

LAISSEZ-VOUS **SURPRENDRE !**

4 NOUVEAUTÉS DARGAUD À DÉCOUVRIR

TE BO RI 手彫り

M. TOLEDANO & J. M. ROBLEDO
Tome 1 le 19 février

Yoshi, jeune Japonais turbulent, est placé par son grand-père chez un maître tatoueur dont les clients sont de redoutables yakuzas. La nouvelle trilogie des auteurs de *Ken Games* dans une société japonaise fascinante et moderne.

UN POLAR DANS LA PEAU.

IL ETAIT UNE FOIS DANS L'EST

J. BIRMANT & C. OUBRERIE
Tome 1 disponible

Moscou, 1921. Dans les cendres fumantes de la guerre civile, Isadora Duncan, danseuse au statut digne d'une rock star, rencontre Serge Essenine. Entre eux se noue une relation passionnée et passionnante.

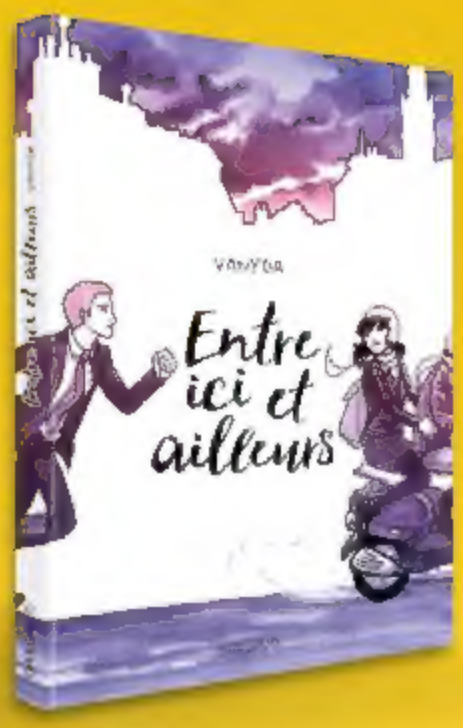
LA NOUVELLE SAGA HISTORIQUE, PAR LES AUTEURS DE *PABLO*.

ARTHUS TRIVIUM

A. A. RAULE & J. L. LANDA HERNÁNDEZ
Tome 1 le 29 janvier

France, XVI[e] siècle. Débordé par les sollicitations, le médecin et astrologue Nostradamus envoie ses jeunes disciples aux quatre coins du pays pour élucider des énigmes que ni la science ni la religion ne peuvent résoudre.

VOULEZ-VOUS VRAIMENT CONNAÎTRE L'AVENIR ?



Entre ici et ailleurs

VANYDA
Au rayon BD le 29 janvier

Après une rupture, Coralie, Franco-Asiatique de 28 ans, ressent le besoin d'explorer ses origines. Pour comprendre qui elle est, elle va décortiquer son héritage d'enfant d'immigré. Une quête identitaire contemporaine et légère.

LE NOUVEL ALBUM DE VANYDA, ENTRE DOUCEUR ET ÉMOTION.

Retrouvez toutes les nouveautés Dargaud sur **www.dargaud.com**

DARGAUD
LAISSEZ-VOUS SURPRENDRE!

© Dargaud / Dargaud Benelux 2016

© Katsuhiro Otomo / 9e Art+

KABOOM13

ÉDITO

Katsuhiro Ôtomo Grand Prix à Angoulême : difficile de couvrir cet événement tant l'auteur veut se protéger. Heureusement, *Kaboom* avait une demi-dizaine d'interviews en stock et se propose de livrer une version augmentée de celle publiée dans le premier numéro, accompagnée de quatre pages de BD inédites. L'autre moment fort, c'est peut-être cette interview de Nicolas Devil, réalisée par Christian Staebler, qui a mené une longue enquête pour retrouver l'auteur, disparu des radars depuis trente ans. **Stéphane Beaujean**

KABOOM est édité par SAS 2B2M, 5 passage du Chantier, 75012 Paris, www.2b2m.fr • **Directeur de la publication :** Benoît Mauras • **Rédacteur en chef :** Stéphane Beaujean • **Rédacteur en chef adjoint :** Victor Maas • **Création de la charte graphique :** Vincent Montagnana • **Rédactrice graphiste :** Julie Dong • **Secrétaires de rédaction :** Jessica Binois, Alexandra Voeung • **Couverture :** © Lucky Comics - 2015 • **Chargée de fabrication :** Caroline Zhang (fabrication@2b2m.fr) • **Ont collaboré à ce numéro :** Martin-Pierre Baudry, Charles Berberian, Aurélien Estager, Rémi Inghilterra, Pierre Le My, Victor Maas, Jean-Pierre Mercier, Christian Staebler, Shoko Takahashi, Nicolas Tellop, Fabien Tillon. • **Mille mercis à** Fanny Blanchard, Élise Brun, Philippe Druillet, Serge Ewanczyk, Thomas Gabison, Masatao Hara, Chigusa Ogino, Emmanuelle Philippon, Mathieu Pouilhalec, Louise Rossignol, Hélène Werlé, Yukiko Sunaga, Naho Yamada. • **Partenariats/publicité :** partenariat@2b2m.fr • **Impression :** Léonce Deprez • Imprimé en France. *Print in France.* • **Distribution presse :** MLP • **Service des ventes :** Magali Parra, magali@2b2m.fr (mail réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse) • Dépôt légal à parution • **ISSN :** 2264-9162 • **Distribution librairies :** Makassar • **ISBN :** 9791093038117

Publicité :
m·i·n·t 125, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, www.mint-regie.com • **Directeurs associés :** Philippe Leroy, 01 42 02 21 62, philippe@mint-regie.com - Fabrice Régy, 01 42 02 21 57, fabrice@mint-regie.com

Tous droits réservés. À défaut d'indication contraire, les textes, photographies, dessins et autres éléments de ce magazine sont la propriété exclusive de la société 2B2M. Leur reproduction, même partielle, est interdite dans tous pays, quel que soit le support, y compris électronique, sauf autorisation préalable et écrite de 2B2M. Il en est de même de leur représentation. Toute violation des droits de 2B2M est une contrefaçon qui expose son auteur au paiement de dommages et intérêts civils ainsi qu'aux peines pénales prévues notamment aux articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038117

SINGELIN

DUCOUDRAY

The Grocery

VOTEZ FRIEDMAN!

NOUS SOMMES TOUS AVEC VOUS!

LE DERNIER TOME DE LA SÉRIE The Grocery

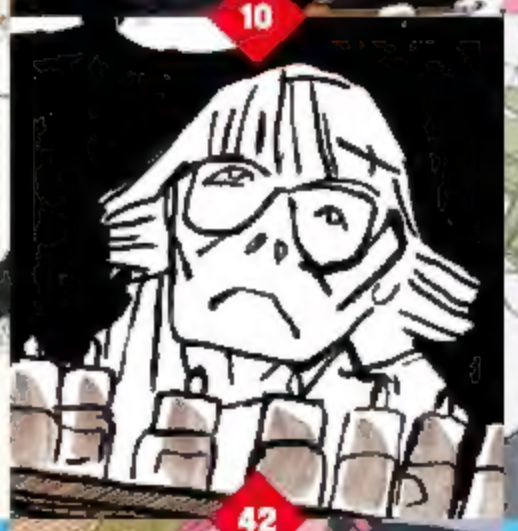
THE GROCERY - TOME 4

DISPONIBLE EN LIBRAIRIE

LE 15 JANVIER

WWW.LABEL619.COM WWW.FACEBOOK.COM/LABEL619

©2020 LABEL 619 - ANKAMA EDITIONS



SOMMAIRE

Tendances

8. FRANCE
STRIP

10. JAPON
URASAWA

12. ÉTATS-UNIS
PATIENCE

Magazine

14. KATSUHIRO ÔTOMO
MANGA MASTER

30. BLAIN & BONHOMME
GO OUEST

42. CLAIRE BRETÉCHER
LA PLUS GRANDE

46. HARUHISA NAKATA
SANS ENCRAGE

56. LA PATROUILLE DES CASTORS
EN GROUPE, EN LIGUE, EN PROCESSION

62. MENU & BERBERIAN
ÉLOGE DU FRAGMENT

74. NICOLAS DEVIL
SAGA DE XAM

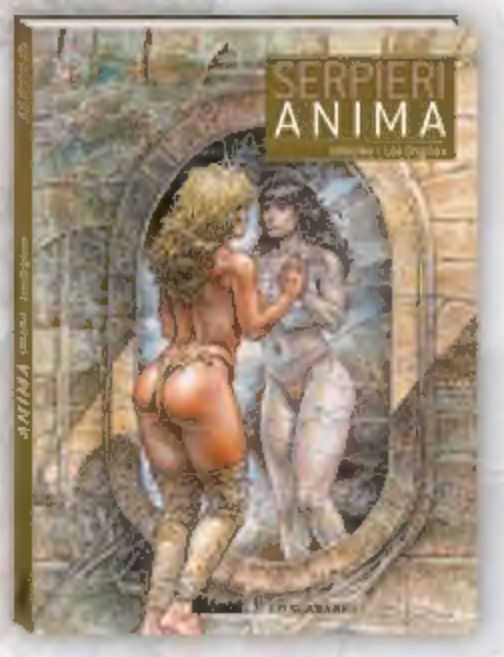
86. MARC BOUTAVANT
IN THE MOUK FOR LOVE

Avant-première 2016

98. CAMILLE JOURDY
JULIETTE

SENSUELLE... SAUVAGE... SUBLIME !

SERPIERI
DRUUNA



> 88 pages

Dans un monde à l'agonie, la pulpeuse Druuna va user de toutes ses forces – et de tous ses charmes – pour tracer son chemin vers la liberté...

- RÉCIT INÉDIT -

DRUUNA
ÉDITION SPECIALE T1
Inclus les 2 premiers épisodes de la saga : Morvus Gravis & Delta

> 144 pages

Glénat | LO SCARABEO

2 ALBUMS DISPONIBLES - TOME 2 LE 6 AVRIL

STRIP

Cette forme de bande dessinée éminemment américaine tente à nouveau sa chance en France...

Le strip n'a jamais vraiment connu le succès en France. Snoopy, au fond, a toujours fait vendre plus de calendriers que de livres. Les rares éditeurs français, courageux, à se lancer dans le genre sont animés par une passion économiquement déraisonnable ou par une volonté de préserver l'histoire de la bande dessinée. En 2015, on peut citer l'édition de *Vater und Sohn*, d'e.o.plauen (éditions Warum), et *Barnaby*, de Crockett Johnson (Actes Sud / L'An 2). Mais l'éditeur Urban Comics, qui fait des étincelles depuis 2012 avec le catalogue DC Comics, semble vouloir passer à la vitesse supérieure et lance en 2016 une collection dédiée avec de gros moyens. Il commence par la réédition du génial *Hägar Dünor* de Dik Browne, paru dans *Le Journal de Mickey* au cours des années 1970-1980, qui devrait être suivi sous peu par la réédition du non moins hilarant *Cul de Sac*, de Richard Thompson. *Kaboom* publiera bientôt un entretien de ce dernier réalisé par... Bill Watterson, Grand Prix de la ville d'Angoulême 2014 et maître ô combien reconnu dans l'art du strip. Espérons, cette fois-ci, que le public français fasse preuve d'un peu plus de curiosité.

TROIS HISTOIRES, TROIS TUERIES, UN COMICS : DOGGYBAGS !

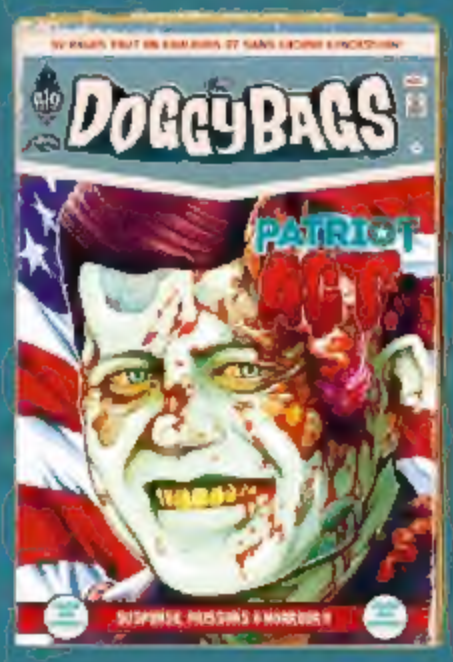
VOUS REPRENDREZ BIEN UNE DOSE D'ADRÉNALINE ?

CADEAU : ! POSTER DÉTACHABLE À L'INTÉRIEUR !

EN LIBRAIRIE LE 19 FÉVRIER

LECTEURS AVERTIS

DANS CE TOME



Plus brutal qu'un coup de fusil à pompe en pleine tête et plus vicieux qu'un arrachage de dent à la pince-monseigneur, DoggyBags est un hommage aux pulps et aux comics d'horreur des années 50 qui ne fait pas dans la dentelle : les chromes rugissent, les calibres crachent et l'hémoglobine coule à flot dans la joie et la mauvaise humeur.

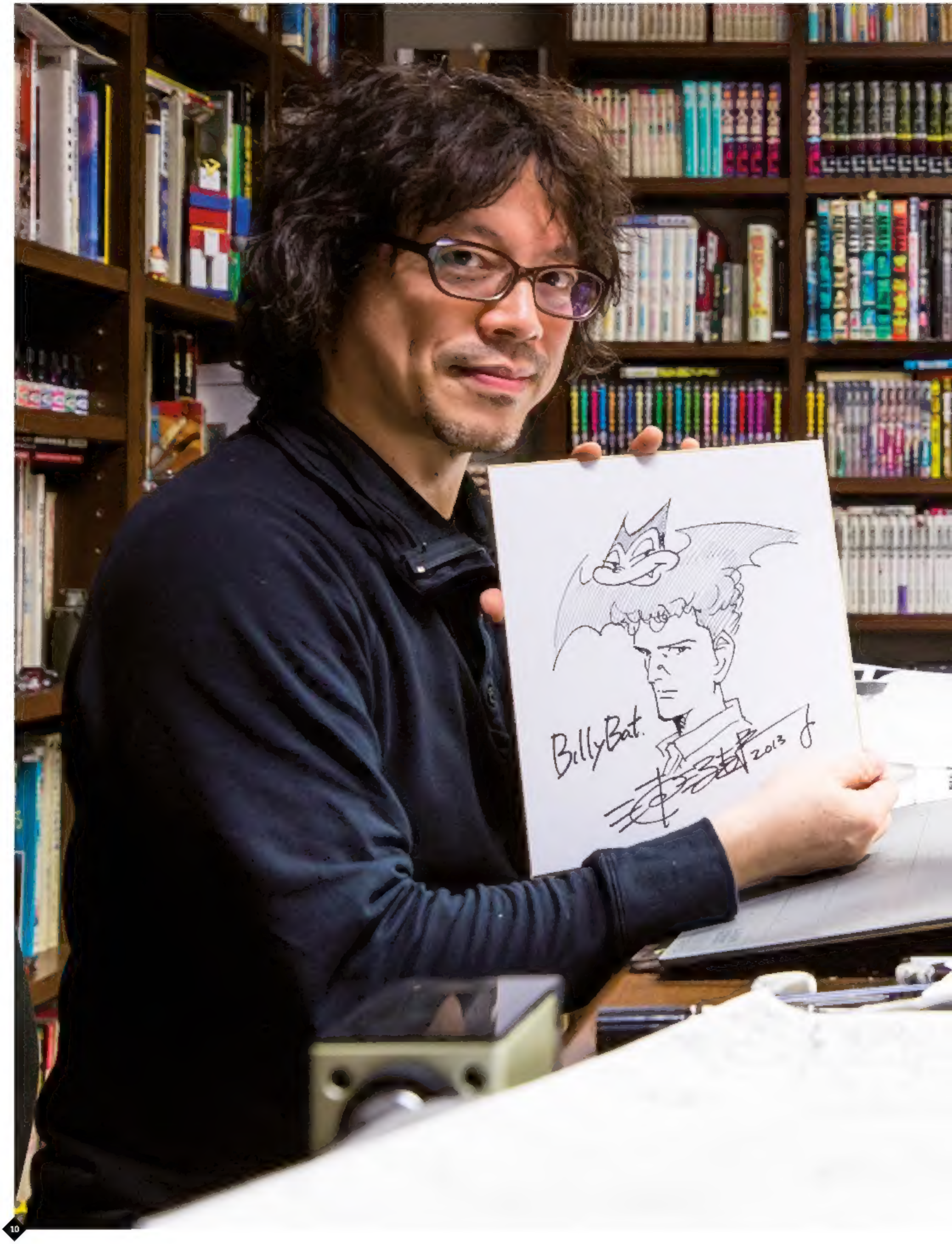
DOGGYBAGS T.1 · DOGGYBAGS T.2 · DOGGYBAGS T.3 · DOGGYBAGS T.4

Pop & Edgy
619 Rowdy 619 Quality
DISAPPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY
WWW.LABEL619.COM

DOGGYBAGS T.5 · DOGGYBAGS T.6 · DOGGYBAGS T.7 · DOGGYBAGS PRÉSENTE SOUTH CENTRAL STORIES · DOGGYBAGS T.8

WWW.FACEBOOK.COM/LABEL619

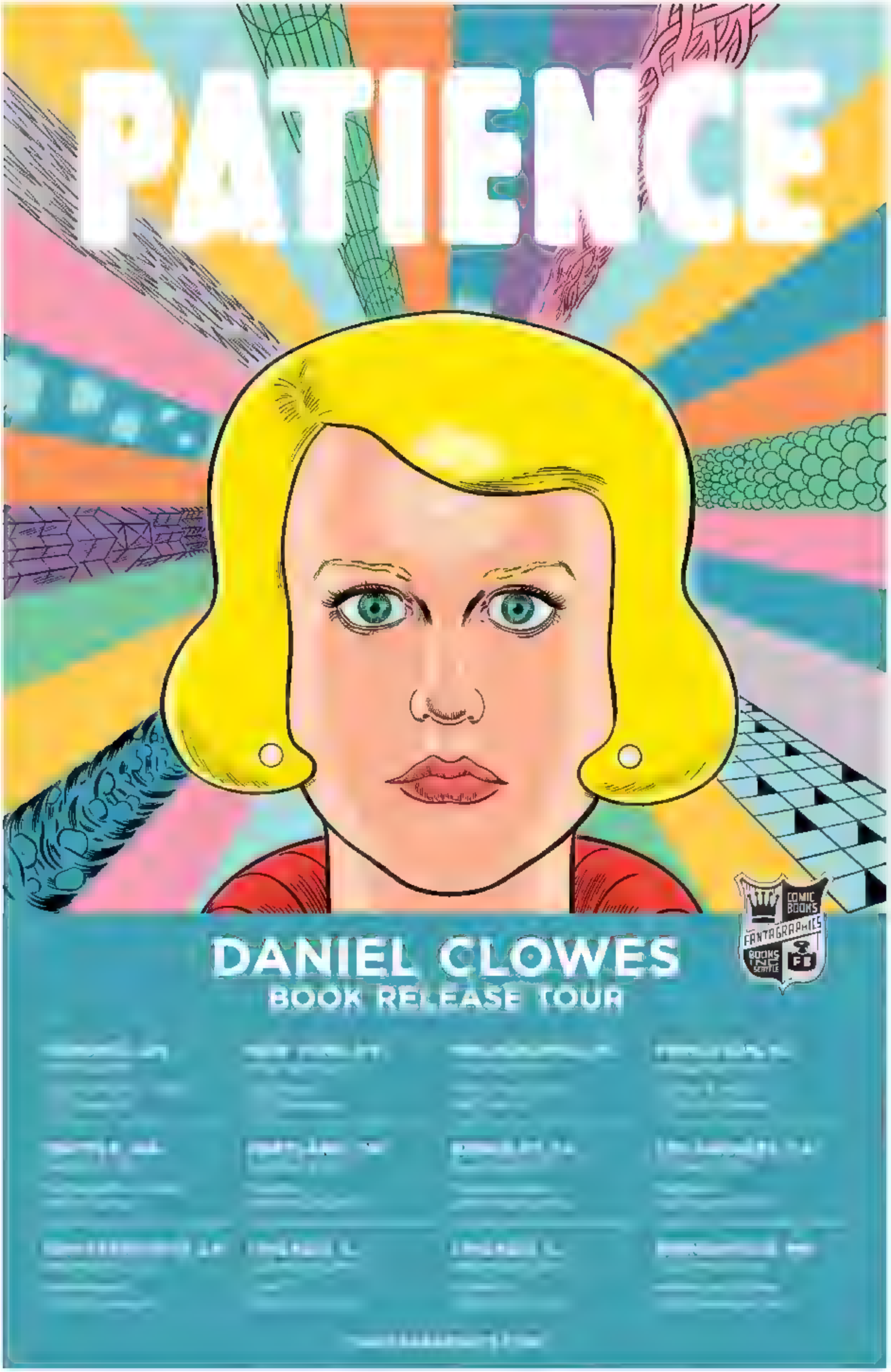
© Stéphane Beaujean



URASAWA

Pour ses 33 ans de carrière, Naoki Urasawa s'offre une rétrospective au musée de la Littérature de Setagaya.

Cinquante-six ans, dont 33 de carrière dans le milieu du manga. Ça se fête, plus encore quand on est l'un des créateurs les plus reconnus de son milieu. Naoki Urasawa s'est en effet imposé comme une star internationale dans la categorie auteur de mangas pour adultes, spécialisé dans le récit de genre. Uchronie, science-fiction, polar… tous les genres passent à la moulinette de son univers personnel. Un univers qui se reconnaît car le mal n'a jamais véritablement de visage ou de nom mais se définit par les cicatrices laissées par une enfance traumatisante. Les photos publiées sur le compte Twitter de l'auteur donnent un aperçu impressionnant de cette exposition vouée à retracer toute sa carrière. Un catalogue de presque 300 pages comportant un entretien réalisé au cours de douze heures d'échanges sera édité pour l'occasion. L'événement se tiendra du 16 janvier au 31 mars, et Urasawa sera présent le 31 janvier pour un concert en hommage à Bob Dylan, dont l'œuvre musicale a beaucoup inspiré sa propre création.


PATIENCE
DANIEL CLOWES
BOOK RELEASE TOUR
COMIC BOOKS
FANTAGRAPHICS
BOOKS INC
SEATTLE

PATIENCE

Après plus de cinq ans d'absence, Daniel Clowes revient avec un nouveau livre. Un roman d'amour futuriste, psychédélique et exubérant, tout en couleurs.

Patience a pour le moment tout du mystère. Il faut dire que le teasing est bien orchestré. Les éditions Fantagraphics ne cessent de générer le buzz à grands coups d'annonces aussi éclatantes que dénuées d'image. Prévu pour la fin mars aux États-Unis, et début septembre en France, *Patience* se présente pour le moment comme un copieux livre de 180 pages à la couverture hypnotique. Dans le discours, tout est fait pour notifier le retour en grande forme de celui que beaucoup considèrent comme le meilleur auteur de sa génération, le fils spirituel de Robert Crumb. Un retour d'autant plus attendu que Daniel Clowes n'avait pas produit d'œuvres totales ou jusqu'au-boutistes dans leur forme depuis quelque temps – disons *Ice Haven*. Patience, donc, avant de découvrir « l'œuvre la plus aboutie de l'artiste », selon son éditeur

Patience est prévue en France en septembre 2016

LE GRAND MORT
Plus loin que vous n'irez jamais...
L'équilibre entre la réalité
et le Petit Monde n'a jamais été aussi fragile.
La survie du monde moderne
ne tient qu'à un fil...
- TOME 6 DISPONIBLE -
VENTS D'OUEST

AKIRA © MASH・ROOM Co., Ltd./ Kodansha Ltd.

Katsuhiro Ôtomo

MANGA MASTER

Une explosion sourde précédant cinq lettres rouges. Ainsi s'ouvrait, en 1988, un film mystérieux inaugurant l'avènement du manga en France. Sans crier gare, *Akira* et son créateur Katsuhiro Ôtomo étourdissaient leur public en devenant les ambassadeurs de l'animation japonaise et du manga, arts quasiment inconnus jusqu'alors.

PAR
STÉPHANE BEAUJEAN
TRADUCTION DE
CHIGUSA OGINO,
SHOKO TAKAHASHI
ET AURÉLIEN ESTABER

En 1988, Katsuhiro Ôtomo marquait l'histoire en entrouvrant avec son film d'animation une fenêtre que les Occidentaux ne voudraient plus jamais refermer. Près de trente ans ont passé, et personne ne peut dire quelle place occuperait le manga en Occident si l'apocalypse de Neo-Tokyo ne s'était pas déroulée sous les yeux ébahis de spectateurs ignorant presque tout de la culture populaire japonaise. Personne n'en sait beaucoup plus aujourd'hui sur le maître et les mystères qui entourent ses créations Ôtomo est en effet d'une discrétion qui confine à la pudeur. Voilà pourquoi on peut, sans exagérer, qualifier sa présence au Festival d'Angoulême et la conférence qu'il va y donner d'événements artistiques majeurs. Les origines de ce qui reste l'un des plus importants bouleversements artistiques et culturels de la fin du siècle dernier pourraient y être enfin révélées En attendant, *Kaboom* publie une version augmentée d'une interview issue du numéro 1, datant de janvier 2013. Des réponses très attendues y étaient déjà données, mais un grand nombre de nos lecteurs ne connaissait pas alors la revue. À l'occasion du couronnement d'Ôtomo, il était difficile de ne publier que de nouvelles questions facultatives, sans revenir sur les moments phares de sa carrière. Suit donc une sélection d'extraits de cinq interviews (réalisées depuis 2002) d'un artiste qui, le temps aidant, s'est montré de plus en plus généreux et disert. Katsuhiro Ôtomo se révèle ici être un créateur extrêmement structuré sur le plan intellectuel, le plus souvent conscient de ses choix, peu prompt à laisser l'inconscient le guider, même si bien sûr de nombreux motifs (l'énergie pure, l'enfance, l'espoir de l'avènement d'une nouvelle ère) travaillent en arrière-plan son univers personnel. Rencontre avec un homme qui a bouleversé l'équilibre culturel du monde, la forme du manga, la production du film d'animation… Un auteur qui n'usurpe aucunement le titre de « maître ».

KATSUHIRO ÔTOMO

"J'ai commencé à publier des mangas dans *Manga Action* vers l'âge de 18 ans."

À quel âge avez-vous publié votre première histoire dans *Manga Action* ?

J'ai commencé à publier des mangas vers l'âge de 18 ans. Au début, de manière très intermittente – je n'étais pas vraiment motivé. Au collège, je désirais vraiment devenir auteur de mangas, mais une fois au lycée, mes centres d'intérêt se sont déplacés vers le cinéma. J'ai eu envie de devenir réalisateur et je me suis dit que la première chose à faire était d'entrer dans une fac d'arts plastiques Seulement, dans mon lycée, les préparations aux concours d'entrée étaient trop rigoureuses, il fallait réviser même pendant la pause déjeuner. J'étais tellement découragé et ennuyé que j'ai eu envie de gagner rapidement ma vie. Et comme je me débrouillais en dessin, j'ai pensé en

faire mon métier. À cette époque, le manga pour adultes commençait à prendre son essor. Les éditeurs de ces revues cherchaient des dessinateurs au trait original, et j'ai ainsi commencé à publier des histoires dans la revue *Manga Action*. Je me cherchais un style. J'étais pétri d'influences et j'absorbais un peu tout ce que je pouvais : cinéma, photographie, peinture, littérature ou encore musique. C'est seulement au bout de quelques années, peut être deux ou trois, que j'ai eu envie de m'y consacrer de manière plus sérieuse, et que j'ai commencé à me trouver.

Le cinéma, et en particulier ce que le nouvel Hollywood, vous a énormément influencé à vos débuts.
Au lycée, je me suis mis à dévorer les films. Une fois par mois, je me levais à 6 heures du matin et faisais deux heures de trajet en train pour aller au cinéma à Sendai. C'était à la fin des années 1960, en plein boom du nouvel Hollywood . *Easy Rider*, *Macadam Cowboy*, et encore plus *Bonnie and Clyde* et *Les Chiens de paille* de Sam Peckinpah, m'ont énormément impressionné. Dans le nouvel Hollywood, on ne trouvait aucune figure héroïque, les protagonistes étaient des marginaux, des vagabonds J'étais fasciné par ces personnages. Le mélange des genres, du drame et du burlesque, la qualité et le soin apportés à toutes les composantes artistiques de ces films m'impressionnaient. Ensuite, après mon arrivée à Tokyo, je me suis intéressé aux films anciens, comme ceux de Julien Duvivier, Howard Hawks, Frank Capra, Ingmar Bergman, Kubrick, Fellini… J'aimais aussi les films surréalistes, comme *Un chien andalou* de Buñuel, tourné pendant son âge d'or. En cinéma japonais : Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Masaki Kobayashi, mais surtout Shôhei Imamura et les films de l'Art Theatre Guild. Après avoir découvert le nouvel Hollywood, je me suis intéressé au classicisme qu'il s'acharnait à démolir.

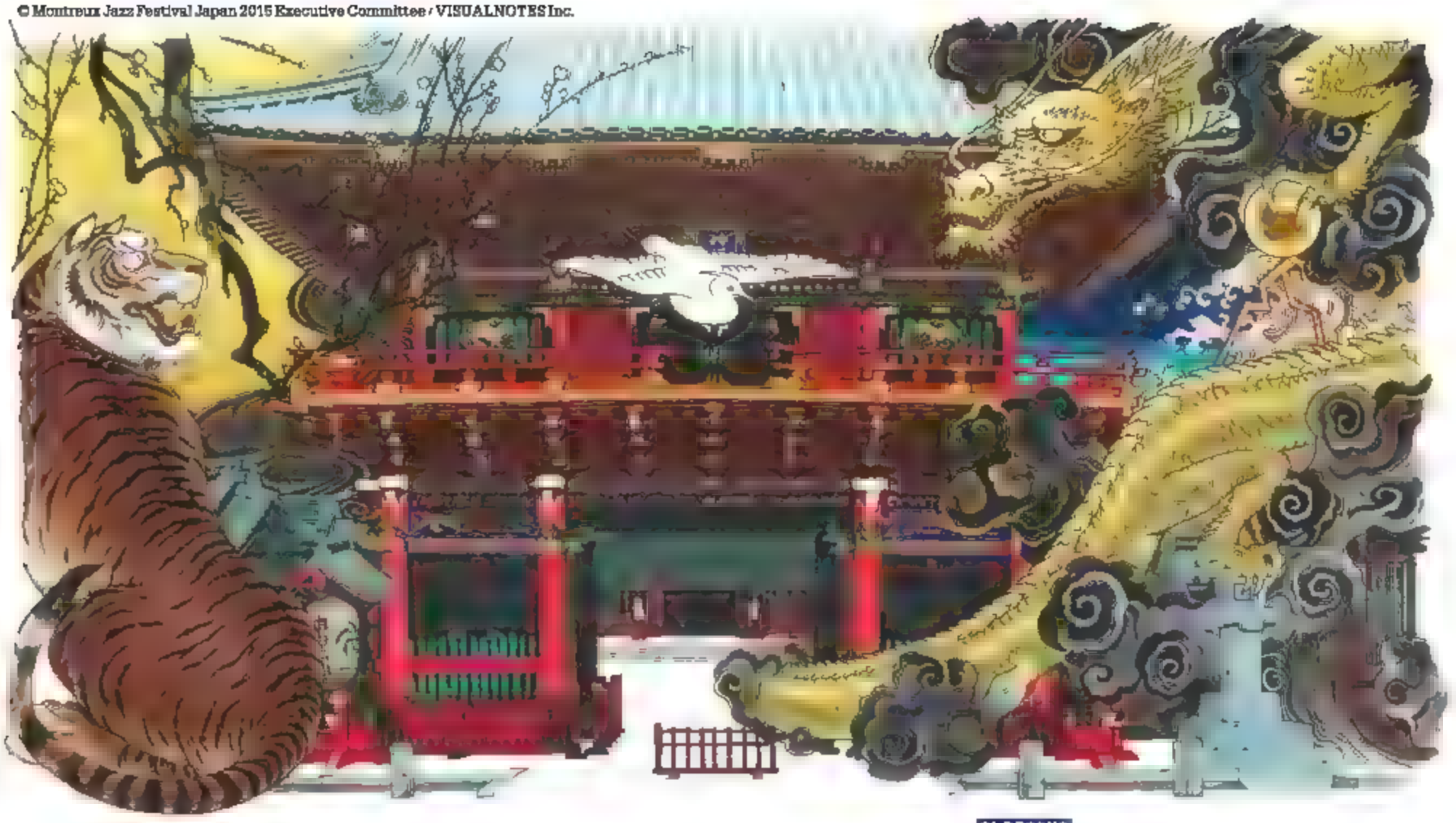
Les mangas de cette époque sont assez différents d'*Akira* et de *Dômu*.
En fait, je n'ai pas versé si longtemps que ça dans le manga un peu libre. Seulement trois ou quatre ans, entre mes 18 et mes 22 ans Pendant ces quelques années, je répondais surtout aux commandes des magazines pour adultes, qui me demandaient beaucoup d'adaptations de contes de fées, de romans ou de nouvelles européennes J'étais peu investi dans ces récits, mais le goût de la recherche et de l'invention primait. Ma première publication s'intitulait *Jûsei* (Coups de feu, ndlr), c'était une adaptation d'un récit de Prosper Mérimée. Les deux histoires suivantes furent également des adaptations d'œuvres étrangères. Pour ma quatrième histoire, j'ai commencé à composer un scénario original, mais en fait, il s'agissait d'une adaptation plus ou moins libre de *Ce qui se passa sur le pont de Owl Creek* d'Ambrose Bierce, qui avait déjà fait l'objet d'une transposition au cinéma dans *La Rivière du hibou*, de Robert Enrico (un court-métrage, ndlr) En fait, le rédacteur en chef de *Manga Action* m'a proposé d'éditer des projets à côté de la série la plus populaire, *Edgar de la Cambriole* (*Lupin III*, ndlr) La revue cherchait des histoires proches des comics et s'inspirait clairement de *MAD*. Personnellement, je n'accordais aucune importance au scénario. J'ai grandi en lisant Osamu Tezuka et Shôtarô Ishinomori, et ma découverte du nouvel Hollywood venait de me faire perdre le goût de ces histoires désuètes de robots qui s'affrontent, éternelle allégorie du bien contre le mal. Je dessinais donc des histoires un peu abstraites, avec un style graphique proche de l'illustration, sans réellement me préoccuper des histoires. En préparant l'exposition « Genga », je me suis rendu compte de la vitesse à laquelle mon style avait évolué à l'époque, en l'espace de ces deux ou trois ans. Mais à partir de là, j'ai eu envie de moins me faire plaisir et d'être plus à l'écoute du lecteur Et naturellement, j'ai repris le modèle narratif de Tezuka et Ishinomori, d'abord parce que je les admirais,

© Katsuhiro Otomo / 8e Art+

L'AFFICHE DE LA 43E ÉDITION DU FESTIVAL D'ANGOULÊME

J'ai eu beaucoup de mal à trouver une idée pour cette affiche. Je repoussais sans cesse la date de rendu. La situation s'est débloquée quand le Montreux Jazz Festival, qui préparait une édition à Tokyo pour août 2015, m'a commandé une affiche (page de droite, ndlr). Comme le sujet de cette édition était le Japon, j'ai décidé d'incarner cette idée en représentant le Kanda-myôjin, un sanctuaire shinto très ancien, important pour les Japonais, très coloré, très décoratif. Pour des problèmes de droits, il était difficile de ne représenter que ce temple sur l'affiche, alors j'ai encadré le sanctuaire avec un dragon et un tigre, et j'ai choisi une esthétique très vive et colorée. Et c'est là que j'ai eu l'idée de l'affiche du Festival d'Angoulême : j'allais construire ces deux affiches sur le même principe, mais en opposition. Aux couleurs vives de l'estampe japonaise, j'opposerai le noir et blanc des peintures chinoises traditionnelles.

© Montreux Jazz Festival Japan 2015 Executive Committee / VISUALNOTES Inc.



CI-DESSUS
Affiche réalisée en 2015 pour le Montreux Jazz Festival de Tokyo.

"J'ai passé beaucoup de temps à réfléchir aux rythmes de la lecture et du feuilletage."

mais aussi parce qu'au fond, c'est ça que le lecteur attend d'une histoire.

La musique occupe aussi une place primordiale dans vos influences.
Plus encore que le nouvel Hollywood, c'est sûrement le film *Woodstock*, vu par hasard à Osaka alors que j'étais venu visiter l'Exposition universelle, qui m'a profondément marqué Voir tous ces musiciens, ces hippies qui abandonnaient leur foyer pour participer au festival m'a encouragé à prendre tôt mon indépendance pour vivre ma vie. La musique a toujours été un puissant moteur de mon écriture. Le titre de mon manga *Fireball* provient d'un morceau de Deep Purple, *Boogie Woogie Waltz* d'une chanson de Weather Report, et *Dômu* d'un morceau des Moody Blues. Dès l'école primaire, j'étais pétri de musique occidentale grâce à la radio Avant la Beatlemania, j'aimais les girls bands, comme les Supremes Mais à la campagne, personne ne partageait mon goût pour la musique ou le manga, c'est peut-être pour cela que j'avais peu d'amis. J'aime beaucoup Miles Davis depuis *On the Corner*, ou les musiques avec un certain parfum folklorique, comme le groupe Third Ear Band et son disque *Alchemy*

J'ai l'impression que la musique a été importante dans votre compréhension de la rythmique pour la composition de vos pages.
Dès que je me lève, je mets de la musique. Le jazz et le rock m'ont en effet aidé à comprendre la notion de rythme, de vitesse, mais encore plus à comprendre comment, à l'intérieur de la structure globale d'un morceau, les variations de tempo doivent faire sens. Mes chapitres sont précisément découpés ainsi, je pense le rythme sur la totalité du chapitre pour la prépublication en magazine. La composition de la page est plus importante que la composition de la case. D'une manière générale, j'ai passé beaucoup de temps à réfléchir aux rythmes de la lecture et du feuilletage, comment maintenir une vitesse constante, pour mieux arrêter la lecture à l'aide d'une pleine page. Mes compositions sont toujours relativement calculées pour répondre à des problématiques de rythme.

En dehors du cinéma et la musique, où trouvez-vous l'inspiration ?
Principalement de mes observations. Après avoir quitté ma préfecture natale, Miyagi, j'ai vécu chez des membres de ma famille à la campagne. Le paysage là-bas changeait, de nouveaux lotissements apparaissaient. Je n'y suis resté que quatre ans, mais j'y ai énormément appris. Il y avait par exemple un lotissement où se construisaient des pavillons à un étage sur de tout petits terrains. Les gens qui habitaient là étaient des salarymen tout ce qu'il y a de plus banal. Tous les dimanches, ils allaient acheter des parpaings pour terminer leur jardin. Je pense que c'est de ça que je me suis inspiré pour écrire *Kazoku*. Et surtout, c'est à cette époque que j'ai commencé à fréquenter les bars et à y rencontrer plein de gens étranges Près de chez moi, il y avait de petites gargotes, les clients étaient surtout des campagnards. Il y avait aussi des sortes de yakuzas, des tarés, c'était un milieu très amusant. C'est dans les troquets que j'ai le plus appris, leur fréquentation a chamboulé mon imagination. J'ai vécu une enfance heureuse, et en grandissant, j'ai découvert que le malheur n'avait rien à voir avec ce que j'imaginais. Les gens m'attiraient,

Illustration de couverture de l'un des romans de *Genma Taisen* (Kazumasa Hirai, 1983).

et les observer dans les bars m'a fait les aimer. Les intrigues banales ne m'intéressaient plus, je n'étais plus capable d'en écrire. Je voulais raconter l'histoire de personnages crédibles qui puissent dépasser mon imagination.

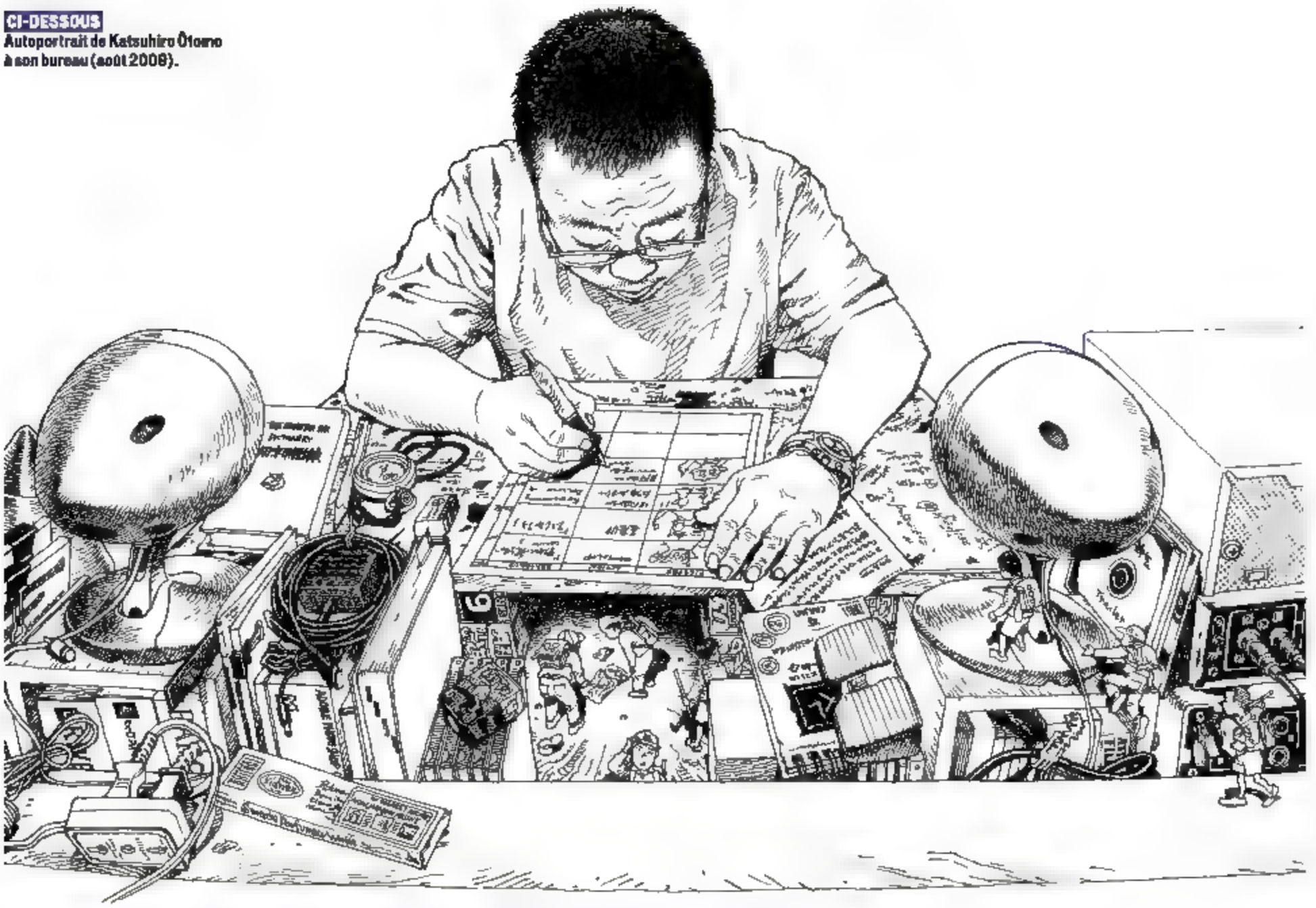
Pourtant, à un moment, vous vous lancez dans la science-fiction, avec ses personnages dotés de pouvoirs paranormaux. *Fireball* annonce *Dômu* et *Akira*.

Je crois que je m'étais lassé de mon boulot À trop vouloir mettre en scène la réalité quotidienne, j'avais l'impression d'écrire perpétuellement la même histoire et d'être devenu imbu de moi-même. J'ai donc écrit *Fireball* (le récit d'un combat de rebelles contre un ordinateur dans une ville futuriste, ndlr) pour me renouveler. Peut-être est-ce dû à l'influence de *Star Wars*, qui sortait à l'époque. En tout cas, il me fallait traduire une envie de dessiner des histoires beaucoup plus dynamiques, et je me suis donc mis à faire de la SF. Celle-ci était une éternelle composante de l'histoire du manga, et je me disais que ça pourrait être intéressant d'y intégrer le genre de personnages réalistes que j'affectionnais. À cause du nombre de pages limité, je n'ai pourtant pas réussi à publier la fin telle que je l'envisageais : une scène où les deux frères se remémorent leur enfance J'ai donc repris l'idée plus tard dans *Akira*.

Avec *Dômu*, vous rencontrez votre premier gros succès, et vous recevez vos premiers prix.

J'ai décidé de m'attaquer au paranormal après avoir vu *L'Exorciste*. Mais ça ne m'intéressait pas de faire du paranormal à la sauce occidentale. Je réfléchissais à un cadre typiquement japonais, en essayant d'éviter le cliché du manoir hanté. À cette époque, une série de suicides s'est produite dans la cité HLM de Takashimadaira, et j'ai eu l'idée de situer l'action dans un quartier semblable. L'idée du scénario, elle, m'est venue d'une nouvelle de Gary Blackwood, dans laquelle deux personnages dotés de pouvoirs psychiques se battent sans un bruit. Je voulais donc voir jusqu'à quel point il était possible d'incorporer de la SF et du surnaturel dans un cadre quotidien. Je pensais qu'il était possible de tirer des images fortes d'un environnement aussi banal que des barres d'immeubles, qu'on pouvait créer quelque chose de spectaculaire en partant de la vie de tous les jours En chemin, j'ai pris beaucoup de plaisir à tuer mes personnages. J'étais comme possédé, et c'était de plus en plus violent. En relisant le tout, je me suis aperçu que j'étais allé trop loin et j'ai coupé certains passages. C'est comme ça que j'ai dépassé le nombre de pages qu'on m'avait fixé (230 au lieu de 50 prévues initialement, ndlr). Mon récit est beaucoup plus spectaculaire que la nouvelle de Blackwood, mais je voulais terminer sur une note apaisée, proche de l'ambiance de la nouvelle. Ainsi, l'histoire de *Dômu* progresse lentement, elle prend de la vitesse au fur et à mesure et se précipite vers la fin, avant de retrouver son calme au moment de la conclusion. J'ai vraiment élaboré la structure du récit en me demandant comment accrocher le lecteur La narration très cinématographique a aussi contribué à étirer le récit. À cette époque, j'avais vraiment envie de réaliser un film, et ce manga a été pour moi un moyen de faire des tentatives de montage. Jusqu'alors, je n'écrivais que pour mon plaisir personnel, et je ne me préoccupais pas de divertir le public. J'ai donc voulu voir si j'étais capable

© Masao Room



CI-DESSOUS
Autoportrait de Katsuhiro Ôtomo à son bureau (août 2008).

© Mash - Room

"J'ai pris beaucoup de plaisir à tuer mes personnages dans *Dômu*. J'étais comme possédé et c'était de plus en plus violent."

de dessiner quelque chose qui puisse captiver. Je crois tout simplement qu'à ce moment-là, c'est mon ambition en tant qu'auteur qui s'est manifestée

Justement, c'est à cette époque que le style Ôtomo, tel qu'il sera analysé par la suite, trouve sa forme achevée. Il est très marqué par votre vision du cinéma.
Ça m'est venu en même temps que cette sorte de conscience professionnelle. Je me suis mis à vouloir travailler davantage mon dessin, mieux raconter mes histoires. Je lisais courageusement des brassées entières d'essais sur les techniques du cinéma, le montage chez Eisenstein, etc. On dit souvent qu'Osamu Tezuka et les auteurs de gekiga recouraient à des procédés inspirés du cinéma, mais je n'ai jamais trouvé cette observation très pertinente Dans le gekiga, vous trouverez par exemple une case montrant un coup de poing déployée sur deux pleines pages Tout le monde dit que ce genre de mise en scène donne de l'impact à l'action, mais je ne suis pas de cet avis. C'est pour ça que je me suis mis à recourir à un montage serré emprunté au cinéma, en multipliant le découpage des cases pour donner de la puissance et de la vitesse à la scène. J'ai voulu voir jusqu'à quel point je pouvais recourir à ce genre de technique cinématographique dans mes mangas.

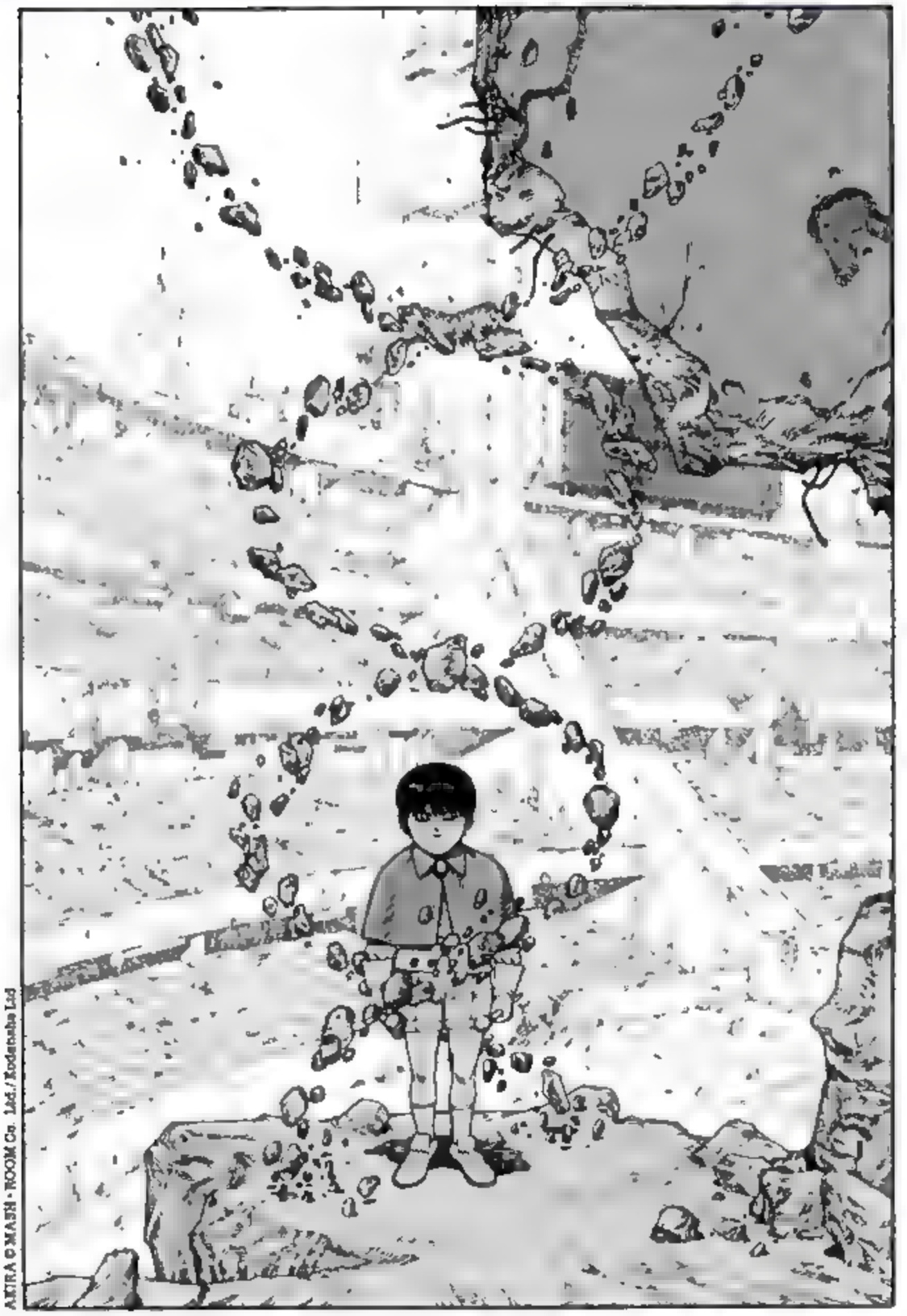
Pouvez-vous décrire un peu votre style et son lien au cinéma ? Comment cette mise en relation du cinéma et de la bande dessinée est née dans votre esprit ?
Je commencerai par dire une chose qui me semble importante : bien que j'utilise en partie une réflexion appliquée au cinéma pour construire ma grammaire de bande dessinée, le cinéma et la bande dessinée restent pour moi deux langages

Takashi Murakami

Initiateur du mouvement néo-pop japonais, dit Superflat.

Je fais partie de ceux dont la vie a été changée par l'émergence d'artistes comme Ôtomo ou Hayao Miyazaki. Pas tant par l'objet de leur création que par leur mode de vie et leur manière de créer. Notamment pour cette façon qu'ils ont de rester fidèles à leurs idéaux, de ne jamais faire de compromis, quelles que soient les contraintes rencontrées. Combien de fois Ôtomo est-il resté fidèle à son projet, des années durant ? Réaliser *Steamboy* a pris dix ans. C'est incroyablement difficile pour un réalisateur de maintenir ce niveau de ténacité et de rassembler les fonds requis pour produire un tel film au Japon. En concrétisant des projets monumentaux, Ôtomo et Miyazaki ont permis aux générations suivantes de gagner en ambition créative, de rêver à d'énormes projets. Je crois qu'au Japon, Ôtomo est peu à peu devenu un symbole : la preuve qu'un moyen d'expression populaire comme le manga peut devenir un art à part entière s'il est traité comme un médium.

CI-DESSOUS
Page d'ouverture de l'épisode 101 d'*Akira* (1989).



AKIRA © MASH • ROOM Co. Ltd./Kodansha Ltd

fondamentalement différents. Ce n'est pas du tout la même chose. Mais cette mise en relation m'est venue au lycée. À l'époque, je réalisais des petits films en 8 ou 16 mm, et je m'intéressais beaucoup à la technique du montage. Une spécialiste d'Eisenstein très célèbre, Akane Iwasaki, était venue faire une conférence à côté de mon lycée, et j'ai décidé d'y assister. J'ai alors été marqué par l'usage, chez ce dernier, du montage pour souligner la dramaturgie, et pas simplement pour enchaîner les images. Une fois de retour à la maison, j'ai acheté tous les livres de cette chercheuse pour les étudier, dans le but d'appliquer plus tard ses réflexions à mes créations. Le montage du cinéma m'a appris la fluidité : utiliser la perspective pour diriger le regard, élaborer une logique du plan dans laquelle la composition d'une case doit entraîner nécessairement la composition de la suivante, diriger l'action de la droite vers la gauche afin de gêner le moins possible la lecture, et introduire ponctuellement des images qui viennent arrêter la course du regard en créant la surprise. Tout le secret est là, dans la maîtrise du rythme. Mes premières histoires étaient très bavardes, pleines de répliques complexes, mais à partir

Geof Darrow

Auteur, entre autres, de *Shaolin Cowboy*, *Hard Boiled* (avec Frank Miller) et *La Cité feu* (avec Mœbius).

J'ai été parmi les premiers Américains à découvrir le travail d'Ôtomo, lors d'un de mes voyages au Japon, avant même la publication de *Dômu*. Son réalisme tranchait avec les productions japonaises de l'époque. Quand j'ai découvert *Dômu*, par la suite, je l'ai montré à Mœbius. Sa manière de dessiner, son sens de la composition, son dessin, tout était extraordinaire. Et surtout, sa narration était tellement lisible, même pour quelqu'un qui ne parle pas japonais comme moi. Jean est immédiatement devenu fan. Quelques jours avant sa mort, j'ai vu traîner l'art book *Kabe 2* sur sa table basse, il venait de paraître. Mœbius m'a confié une nouvelle fois à quel point le dessin d'Ôtomo l'épatait. Il est l'un des rares dessinateurs qui ait réellement suscité son admiration. Jean est mort peu de temps après. J'ai alors appelé Ôtomo pour lui dire que Jean avait été émerveillé par son dernier livre, qu'il avait eu le temps de le consulter avant sa mort. Quelques jours plus tard, une couronne de fleurs offerte par Ôtomo trônait en tête du cortège funéraire à l'enterrement.

Dash Shaw

Auteur, entre autres, de *Bottomless Belly Button*, *Doctors*, *Virginia* et *New School*.

Le film *Akira* lança l'animation japonaise en Amérique. Et moi, je le visionnais sans cesse. J'aimais tout dedans, au point de baptiser mon chat Kaneda. Je ne comprenais pas toute l'intrigue à l'époque, j'étais trop jeune. Mais avec le temps, mon appréciation n'a fait que grandir. Ce que j'apprécie chez Ôtomo, c'est qu'il est à la fois un technicien hors pair et un esprit contestataire sincère, un véritable acteur de la contre-culture. Il cite parfois *Easy Rider* ou Jodorowsky, et ces influences se font toujours sentir derrière la beauté sublime et un peu académique de son dessin.

"Le cinéma et la bande dessinée restent pour moi deux langages très différents."

Taiyou Matsumoto

Auteur, entre autres, de *Sunny*, *Amer Béton* et *Ping Pong*.

Ma mère m'a offert *Dômu* quand j'avais 15 ou 16 ans. À l'époque, ce livre faisait beaucoup parler de lui. J'avais alors arrêté de lire des mangas depuis longtemps, je préférais de loin le foot. Mais *Dômu* m'a replongé dedans. À sa lecture, je me suis dit que le manga avait sacrément évolué depuis que j'avais arrêté. Mais pas du tout, seul Ôtomo produisait des récits comme celui-là. Quoi qu'il en soit, le mal était fait : j'ai replongé dans mon ancienne passion, au point de songer à faire carrière. Un nouvel horizon s'ouvrait à moi, et j'ai relu *Dômu* au moins une centaine de fois. Quand Tezuka a publié son manga *La Nouvelle Île au trésor*, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, personne n'avait encore expérimenté un tel sens du mouvement. L'effet était si nouveau pour l'époque qu'il paraît que certains lecteurs inclinaient la tête pour éviter la voiture qui fonçait vers eux… Ça a été pareil avec Ôtomo : le mouvement en manga trouvait une forme d'expression totalement nouvelle. Plus tard, quand *Akira* est paru, Ôtomo était déjà une sorte de dieu. Il influençait tout le monde, moi y compris. Surtout, il transformait le manga en un truc branché. Avant, c'était destiné aux gosses ou aux types coincés, un objet de consommation rapide et pas très beau. Avec lui, le manga s'est transformé en sujet tendance, les magazines musicaux, les graphistes en parlaient et s'y intéressaient pour la première fois.

"Je cherche à me renouveler et à parler à un lectorat qui va au-delà des amateurs de mangas."

AKIRA © MASH • ROOM Co., Ltd. / Kodansha Ltd.

de *Dômu* et d'*Akira*, j'ai drastiquement concentré la longueur du texte pour fluidifier la lecture. Je suis attiré par le mouvement avant toute chose. J'ai envie que le regard se déplace jusqu'à étourdir le spectateur. Il faut dire que j'ai toujours aimé les images avec une grande profondeur de champ. Comme j'ai voulu devenir réalisateur à partir du lycée et que j'ai réalisé quelques films, j'ai toujours imaginé mes images à travers une caméra. Je sais quelle focale utiliser, un grand-angle ou un téléobjectif, à quelle distance je dois me placer par rapport au personnage ou à la scène, quelle déformation optique l'objectif et la hauteur choisis vont engendrer sur les perspectives et sur l'image. Je dessine donc des images en mouvement filtrées par un appareil photographique. Mais de manière générale, pour mon style, je dirais que j'essaie de le briser en introduisant à chaque nouveau projet des éléments extérieurs dans la grammaire de base élaborée par Tezuka. Je cherche à me renouveler et à parler à un lectorat qui va au-delà des amateurs de mangas. Mon rêve serait de toucher le grand public, qu'un voyou se réveille avec la gueule de bois chez un pote et se mette à lire mes livres, trouvés au hasard dans la bibliothèque, tout en ignorant tout de moi. Quand je travaillais comme assistant de chauffeur routier, j'ai observé que ces derniers ne lisaient que des mangas commerciaux. J'ai toujours gardé en tête que parmi mes lecteurs potentiels, il y avait ce genre de personnes qui ne s'intéressent pas particulièrement aux mangas et ne les lisent que pour tuer le temps. Je veux toucher ces personnes-là. Tout ce que je cherche, c'est m'approcher le plus possible de la vision que j'ai en moi et la partager avec ces gens. Je ne pense à rien d'autre Même si l'on me disait que ce que je fais n'est pas intéressant, je ne serais pas capable de changer ma manière d'écrire

Beaucoup vous qualifient de révolutionnaire, c'est un statut difficile à porter ?

Personnellement, je ne me suis jamais vu comme quelqu'un de révolutionnaire. Je ne fais que développer les préceptes inventés et mis en place par Tezuka et Ishinomori. Pour moi, Tezuka a importé la variété des points de vue, dans l'animation comme dans le manga. Avant lui, la narration était très horizontale, le personnage rentrait dans le champ

Keiichi Koike

Auteur d'*Ultra Heaven*.

J'ai découvert Ôtomo avec *Fireball*. Ses dessins étaient totalement différents, très formels, comme s'il avait suivi une formation rigoureuse aux Beaux-Arts. Or, à cette époque, le manga n'était pas enseigné à l'école. J'ai posé la question à mon éditeur qui m'a répondu qu'Ôtomo était complètement autodidacte. J'étais scié. Je l'ai rencontré quelques semaines plus tard, au printemps 1979, à un cocktail. J'avais 19 ans et Ôtomo à peu près 25. Comme j'habitais dans une communauté hippie à côté de chez lui, nous sommes rentrés ensemble et il m'a invité chez lui. Alors qu'il me montrait ses planches originales, il a commencé à me sortir des albums de Mœbius : *Arzach*, *Les Yeux du chat* et *Le Bandard fou*. Ce fut un vrai choc, la conception du manga ne serait désormais plus jamais la même pour moi. Avant Ôtomo, le manga reposait sur l'intrigue et les personnages. Le dessin n'était qu'un outil de représentation, de figuration, au service de la narration. Le gekiga avait bien essayé de faire évoluer cette grammaire, mais l'importance accordée au trait était la même : c'était un simple moyen de figuration. Jusqu'alors, la vision artistique se confondait avec la subjectivité de l'auteur, mais la radicalité du trait d'Ôtomo a donné vie à une forme de réalité objective. Il s'agissait d'une imagerie d'une intensité sans équivalent, d'un style si éclatant qu'il rendait la question du scénario insignifiante. Ôtomo a fait voler en éclats la notion même de vision artistique en manga avant de lui donner un nouveau sens. Son arrivée a provoqué un changement de paradigme dans la bande dessinée au Japon. Son œuvre a modifié le traitement de la réalité dans le manga, et on peut considérer à cet égard qu'elle a eu un impact similaire à celui de l'impressionnisme en peinture.

"Je n'ai pas réfléchi pour concevoir les deux héros d'*Akira*. Ils sont des reflets de l'adolescent que j'étais."

CI-DESSOUS
Dessin réalisé pour la jaquette d'un CD vendu au profit des victimes du tsunami du 11 mars 2011.

© Mash • Room

par le côté droit et en sortait par le côté gauche. Tezuka a amené la notion de verticalité, de profondeur, avec de nouvelles variations de plans. Ishinomori, lui, a par la suite enrichi cette grammaire avec la représentation des émotions, en insérant des plans des paysages pour exprimer les sentiments, ce genre de choses. Ces deux notions de mise en scène, je les développe, je les modernise si vous voulez, mais en aucun cas je ne les ai inventées.

Comment est né *Akira* ?
Je voulais simplement raconter une histoire qui se passe dans un Japon ressemblant à celui de l'après-Seconde Guerre mondiale, avec un gouvernement contesté, un monde en reconstruction, des influences politiques extérieures, un avenir incertain et une bande de jeunes abandonnés à eux-mêmes qui trompent l'ennui en faisant des courses à moto. Je voyais vraiment *Akira* comme une transposition futuriste de ma propre adolescence, et je n'ai pas réfléchi pour concevoir les deux héros, qui sont des reflets de l'adolescent que j'étais. Tout m'est venu naturellement, depuis mes souvenirs. Je cherchais à travailler autour de l'idée de vitesse, de fluidité, à peaufiner ma technique de narration qui consiste à réduire le texte et précipiter le lecteur grâce à un montage rapide pour mieux l'arrêter sur une image importante. Mon dessin également travaillait à rendre compte de l'idée graphique de la vitesse. Ça devait être une histoire en un seul volume que j'avais résumé en deux pages et qui devait être terminée en six mois. Mais rapidement, comme pour *Dômu*, l'histoire et le contexte se sont développés pour intégrer des idées et des problématiques nouvelles.

Justement, en France, la plupart des gens voient dans *Akira* des problématiques politiques, dont une mise en garde contre le nucléaire. Mais cela semble relever d'une déformation d'interprétation liée aux différences culturelles.
Je sais. C'est typiquement français de voir de la philosophie dans tout. Ce n'est pas vraiment le cas au Japon, ni dans mon œuvre. Je n'ai aucune déclaration politique ou philosophique à faire. Je l'ai souvent dit, ma source d'inspiration pour *Akira*, c'est *Tetsujin 28-gô*... Je souhaitais rendre hommage à cette série pour enfants, dans laquelle les

Rintarô

Réalisateur de séries et de films d'animation, dont *Albator, le corsaire de l'espace*, *Metropolis* ou encore *Galaxy Express 999*.

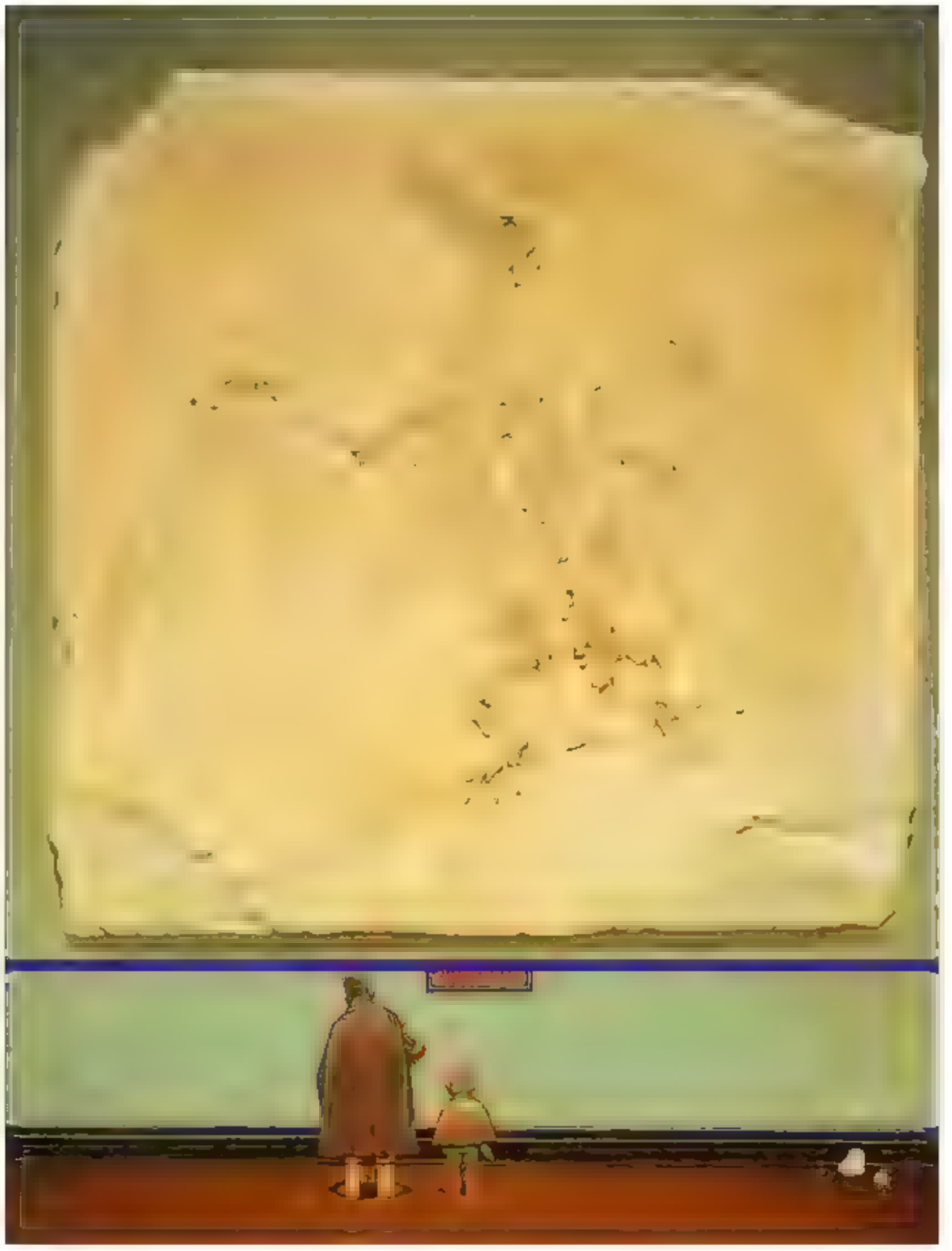
Katsuhiro Ôtomo a fait souffler un vent nouveau non seulement sur le monde du manga japonais, mais aussi sur celui de l'animation. Dans leur quête d'un style novateur, de grandes maisons d'édition se sont mises à produire elles-mêmes des films d'animation, dont mon *Harmagedon* (1983, ndlr). Pour cela, il nous a fallu inventer de nouvelles formes narratives et créer de nouveaux personnages. C'est ainsi que j'ai demandé à Ôtomo de se charger du design des personnages, moi alors que je prenais mon habituel café noir, et Ôtomo (qui n'aime pas le café) son thé. Telles furent les circonstances de notre première rencontre, il y a 33 ans. Quelques années plus tard, lorsque je lui ai demandé de réaliser l'un des courts-métrages de *Manie Manie* (1987, ndlr), il a immédiatement dit oui, sans même hésiter une seconde. Et c'est ainsi qu'est né le réalisateur Katsuhiro Ôtomo. Tout studio d'animation, juste avant l'achèvement d'un film, est plongé dans un chaos absolu. En regardant dormir les membres des différentes équipes, affalés sous les bureaux ou allongés sur des chaises alignées dans les espaces libres, au milieu des restes de nourriture entamée, Ôtomo était au comble du bonheur. « Quand je dessine des mangas, je travaille tout seul, alors que l'animation est un travail collectif. Ce chaos me plaît vachement ! » disait-il. Il se réjouissait de venir au studio tous les jours et de tendre une oreille attentive aux propos des animateurs vétérans, comme le ferait n'importe quel jeune réalisateur débutant pour apprendre les techniques de l'animation. Plus tard, il a bouleversé le monde entier avec le film *Akira*, l'adaptation de son propre manga. J'étais heureux de constater qu'il était devenu un héros, non seulement dans le milieu du manga mais aussi dans celui de l'animation. Certes, c'est un vrai héros, mais lorsqu'il a fini son travail, il redevient un homme comme un autre. Lui et moi, nous n'oublions pas de prendre du bon temps et d'enfourcher nos vélos. Nous pédalons en longeant les rives et en grimpant les cols… D'ailleurs, nous voilà partis pour notre « Tour de France » version animation !

> **“Lorsque quelqu'un créé, c'est tout son être qui doit se refléter dans son œuvre.”**

personnages sont numérotés. Je voulais aussi parler de cette époque de la fin de l'ère Shôwa (l'après-guerre, ndlr), mais également la préparation des Jeux olympiques, le boom izanagi (une période de forte croissance économique, ndlr) et les mouvements de révolte étudiants des années 1960… Ce sont des éléments constitutifs de cette époque que je voulais recréer et qui me permettaient de fabriquer une histoire passionnante et crédible, non l'inverse. Évidemment, quand je regarde le monde actuel, je me demande toujours pourquoi les choses prennent cette tournure. Quand je vois les bandes de motards, les yakuzas, les guerres, j'ai l'impression que l'équilibre du monde s'effrite peu à peu. J'aimerais que les choses s'améliorent. Mais, fondamentalement, *Akira* remonte à mes lectures d'enfant, quand j'étais pur, et à cette idée que nous avons tous en nous une force merveilleuse, une force universelle. *Akira* est l'affirmation simple de cette vision, et l'histoire tragique d'hommes qui détruisent cet équilibre, dans une époque qui me plaisait de recréer.

Dans une interview, votre éditeur a raconté une anecdote : vous dessinez la sphère d'énergie d'*Akira*, et sa mise en volume et lumières, à l'aide de centaine de petits traits noirs en dégradé. C'est long, et il vous propose de peindre tout en noir et de rajouter par-dessus quelques rehauts de blanc, car c'est bien plus rapide et facile. Vous lui répondez alors en colère que vous ne pouvez pas faire ça, car ce que vous dessinez là, ce sont des millions de morts sous cette sphère. Ça en dit beaucoup sur votre rapport au dessin ?
J'ai passé une nuit entière à noircir ce dôme de hachures méticuleuses. Mon éditeur était fou car ça prenait trop de temps. Dans cette case, des millions de gens périssent, quand bien même on ne les voit pas à cause de la vision d'ensemble. Et pour que le lecteur trouve la scène crédible et surtout prenne la mesure du cataclysme, travailler les hachures de manière aussi détaillée était indispensable. Dessiner est un acte qui demande une énorme énergie, une intense concentration. Dessiner de manière juste, c'est-à-dire peindre ses personnages avec sincérité et sans recourir à des artifices techniques (faire des personnages trop mignons, par exemple), nécessite tellement d'énergie que le corps ne le supporte pas toujours. Lorsque quelqu'un créé, c'est tout son être qui doit se refléter dans son œuvre. Il faut avoir la force et l'honnêteté de se mettre à nu, de reconnaître ses propres limites et d'exprimer avec sincérité le regard que l'on porte sur le monde. Moi, je récite une incantation, j'appelle le trait à devenir la forme la plus juste possible. Pour que le lecteur puisse entrer dans l'histoire, il faut dessiner un certain nombre de rides sur les visages de vieillards, un certain nombre de détails sur les bâtiments. Quand je dessine un nuage ou un immeuble, je trace chaque trait en lui ordonnant : « Transforme-toi en nuage », « Deviens un immeuble. » Beaucoup de dessinateurs disent la même chose : dessiner, c'est se projeter dans l'objet que l'on dessine. Mais il faut un certain nombre d'incantations pour que le lecteur en vienne à éprouver une sorte de malaise (rires) ! C'est en partie pour ça que je n'utilise pas l'ordinateur. D'une part, je n'en ai pas vraiment besoin, et d'autre part, il ne me permet pas de réaliser des « sortilèges » assez puissants par rapport à ceux que je fais à la main. Je l'ai déjà utilisé, mais je ne suis pas très fan. Sans compter que l'ordinateur dispense des originaux et que j'aime bien avoir des originaux. Quand je dessine librement, que j'arrive à coucher sur le papier l'image exacte que j'ai en tête, je prends conscience de choses que je ne voyais pas auparavant, comme certaines compositions, certaines poses.

D'une manière générale, comment s'est passée la production du manga *Akira* ?
Au début, je dessinais 20 pages par épisode, soit 40 par mois. Ma méthode était de dessiner intégralement la première page pour me chauffer, sans croquis préparatoire, directement sur la planche finale, sans reprendre, pour aller le plus vite possible. Une fois cette première page terminée, un assistant encrait les décors et les bâtiments au Rotring et à la règle. Pendant ce temps, j'enchaînais et généralement, j'avais terminé les



© Mash - Room

crayonnés deux jours avant la date de bouclage. Il me fallait ensuite une demi-journée pour dessiner tous les personnages, puis je donnais la touche finale aux bâtiments en essayant de leur insuffler vie et expressivité avec de la poussière, des fissures, des vitres cassées... Les derniers crayonnés étaient terminés le dimanche à 5 heures du matin, l'encrage des personnages à 19 heures, et l'épisode rendu le lundi à 8 heures du matin. Le succès a été immédiat. Le prix élevé des albums (1 000 yens, ndlr) n'a pas empêché le premier volume d'atteindre les 300 000 exemplaires vendus à sa sortie (230 000 exemplaires + 70 000 retirés immédiatement, ndlr). Pendant la production du dessin animé, *Akira* est passé de bimensuel à hebdomadaire. Je devais rendre 20 planches par semaine. J'ai donc engagé un second assistant, et parfois un troisième pour coller les trames. J'enchaînais les nuits blanches les soirs de bouclage et je revenais au studio de production dès le lendemain... Pourtant, j'ai toujours trouvé que travailler seul me convenait mieux. Même si j'ai aussi donné des coups de main quand j'étais jeune, je n'ai d'ailleurs jamais été assistant.

Je sais que vous allez vous recueillir sur la tombe de Mœbius. Pouvez-vous nous parler de son influence dans votre œuvre ?
J'ai découvert ses œuvres vers la fin des années 1970, tel un choc esthétique. À l'époque, le manga était enfermé dans le réel, le quotidien, le concret, le social. Tout le monde ne jurait que par le gekiga, cette version adulte

> **"Le trait clair et très expressif de Mœbius a été une vraie révélation."**

du manga qui recourt beaucoup aux trames, aux compositions sombres. Le trait clair et pourtant très expressif et détaillé de Mœbius a été une véritable révélation. Un univers fantastique comme celui d'*Arzach* nous sortait de nos habitudes. Je suis loin d'être le seul à avoir été influencé par lui, beaucoup d'auteurs de manga l'ont reçu comme une invitation à s'engouffrer dans un monde nouveau, à ouvrir de nouvelles perspectives artistiques. D'ailleurs, ne dit-on pas aujourd'hui que les vêtements de Nausicaä de Hayao Miyazaki ont été influencés par le style de Mœbius ? Personne ne voulait copier, mais consciemment ou inconsciemment, cette esthétique et ces univers ont pénétré le monde du manga et l'ont influencé. Personnellement, son influence dans mon travail se fait sentir au début des années 1980, juste avant *Akira*. Dans la nouvelle *Flower* (1979, ndlr), par exemple, j'expérimentais pour la première fois, sous cette influence, la couleur dans une bande dessinée. ◆

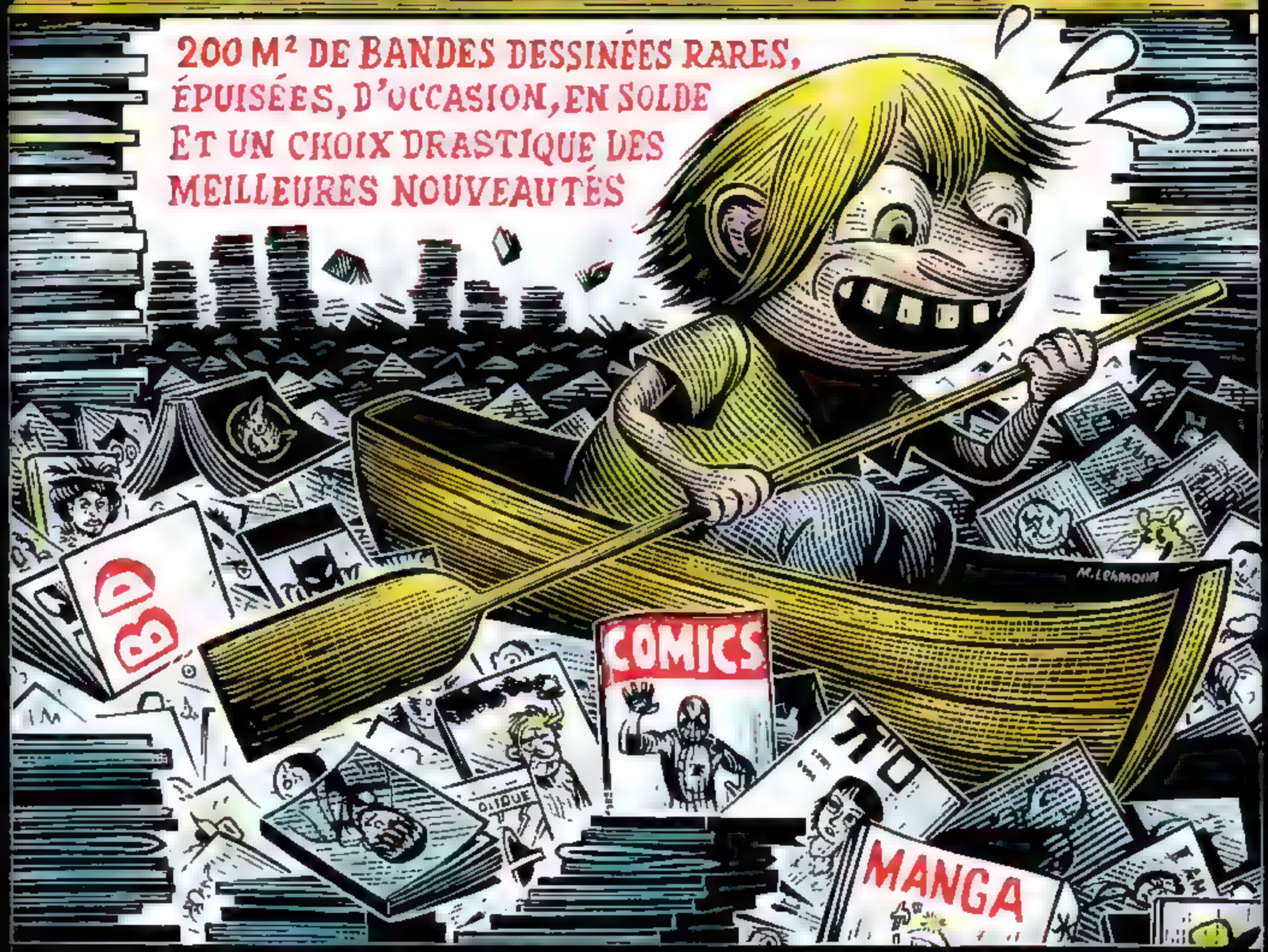
- *Akira*, nouvelle édition, 6 volumes (Glénat)
- *Katsuhiro Ôtomo Anthology* (Kana)

Remerciements à Fanny Blanchard, Serge Ewenczyk, Masato Hara, Chigusa Ogino, Shoko Takahashi et Naho Yamada.

Pages suivantes . 4 pages inédites signées Katsuhiro Ôtomo, traduites par Frédéric Lesigne, et tirées du manga collectif *Oyajishu* (親父衆 en japonais) auquel ont également participé Katsuya Terada, Isami Nakagawa, Sensha Yoshida, Hisashi Eguchi, Jiro Taniguchi, Akiko Higashimura, Radio Wada, Taiyou Matsumoto, Shinichi Sugimura, Risa Itô, Nawoki Katasawa, Daijiro Moroboshi, Haruki Izumi, Shinya Kinoshita, Miki Tori, Sansuke Yamada, Naoki Urasawa, Mari Yamazaki, Atsushi Kamijô, Daisuke Igarashi, Tobira Oda, Nicolas de Crécy, Bastien Vivès, Benoît Peeters & François Schuiten, Tsutomu Takahashi, Tadahiro Uesugi, Jiro Matsumoto, Balak, Sanlaville & Vivès, Ryôichi Ikegami.

AAAPOUM BAPOUM

200 M² DE BANDES DESSINÉES RARES,
ÉPUISÉES, D'OCCASION, EN SOLDE
ET UN CHOIX DRASTIQUE DES
MEILLEURES NOUVEAUTÉS



Deux librairies au Coeur de Paris!

8, RUE DANTE!

Métro ST-Michel

14, RUE SERPENTE!

RETROUVEZ UNE SELECTION DE PLUS DE 400 DE NOS ARTICLES SUR
www.aaapoumbapoum.com

La nouvelle qui suit est publiée dans son sens de lecture original (le début de l'histoire se trouve page 27).

© Mash Room

Pour mener cette enquête sur les *oyagi*, nous avons décidé de longer la ligne de métro Chûô, dans l'ouest de Tokyo, où les restaurants de yakitori sont réputés pour leur clientèle largement composée d'hommes d'âge mûr. Le périple allait commencer à la station Kôenji, où notre équipe de « reporters » s'était donné rendez-vous. Malgré un petit retard de Tamura Shin, qui, de retour d'un reportage sur les femmes mûres d'Osaka, a vu son vol retardé par un typhon frappant l'île de Shikoku, notre enquête a pu commencer à 15 heures. Quand Terada Katsuya nous a rejoints à la gare suivante, Asagaya, notre troupe comptait déjà six personnes pour faire connaissance avec les restaurants de yakitori des environs. Yoshida, un gars bâti comme un tank, est venu nous épauler à Ogikubo, où nous allions manœuvrer. Le taux d'alcoolémie montait encore, le jour déclinait, et en dépit de jambes mal assurées, nous avons fait mouvement vers la gare suivante, Kichijôji. Là, jugeant que les organismes ne tiendraient pas longtemps à ce rythme, nous avons finalement opté pour l'assaut d'un karaoké, où notre bataillon de reporters a toutefois commandé des boissons à gogo à la réception. Ainsi s'est terminée notre équipée.

Individu typique des restaurants de yakitori, à proximité du parc Inokashira. Bien que jeune en âge, son cœur d'*oyaji* bat en secret. Moi aussi, je suis passé par là.

Glissant comme s'il était tiré vers l'avant sur un chariot, cet homme apparut, puis disparut silencieusement dans un restaurant. Un grand-père plutôt qu'un *oyaji* en vérité.

Il repartit de même, semblant plus flotter que marcher. Dire qu'à la fête des morts d'O-Bon, les ancêtres reviennent en s'annonçant au moins par des clochettes...

Nos enquêteurs durent subir un contre-interrogatoire par cet *oyaji* – ou plutôt, faudrait-il nuancer, par un simple polyrot. Il montrait fièrement une photo de lui avec ses anciens camarades de classe, et comme on le complimentait, il ajouta « Il n'y a que les salauds qui ont survécu. »

Tamura S., qui collabora à cette enquête. Ses talents de chanteur ont touché nos cœurs d'*oyaji* ce soir-là. Qui aurait cru qu'il s'était fait couper l'eau ?

© Mash Room

Quatre *oyaji* formant un carré dans un restaurant de yakitori. Nul ne parle à son voisin. Le vieux qui cuit les brochettes en silence se distingue par son flegme

A Nishi-Ogikubo

OYAJI : RINGARDS ET COMPAGNIE

N° 2, KATSUHIRO ÔTOMO

Qui dit *oyaji*, vieux, ringard, dit alcool. Les deux vont de pair. Un verre au retour du boulot, un verre après le bain, un verre au dîner. Un verre en sortant du golf. Un verre pour la fin de l'année, un verre pour saluer l'année nouvelle. Un verre parce que les cerisiers sont en fleur, un verre pour les feux d'artifice, un verre à la saison des feuilles d'automne, un verre à la saison des marmites d'hiver. Il y a encore peu, les *oyaji* invités aux mariages ou aux enterrements revenaient systématiquement chez eux le visage rubicond, leur paquet de sushis-souvenirs pendouillant à la main, s'appuyant sur un pylône électrique au bord de la route, chantant à tue-tête, adressant leurs plus profonds saluts aux boîtes aux lettres rouges du parcours, ou encore rampant comme ils le pouvaient dans le caniveau pour avancer.

Mais aujourd'hui, quand on demande aux apprentis *oyaji* s'ils veulent prendre un verre, que répondent-ils ? « Oh non, pas aujourd'hui, je viens de trouver un super pâtissier », « Là, je m'en vais chanter seul au karaoké », « J'ai prévu une partie de *Monster Hunter* », « Ce soir, je fais le DJ dans une boîte », « J'ai une soirée *offline* », « Y a une nouvelle machine *Evangelion* à la salle de jeux d'arcade », « J'dois donner à manger à mon chachat », « C'est les soldes ! »

Bon sang, mais vas-y ! Si tu veux y aller, vas-y ! Les médisances sur tes supérieurs ou tes collègues qui ont réussi, les malédictions proférées contre ta femme qui te casse les pieds, les anathèmes sur nos ânes de gouvernants, qui va pouvoir se les farcir ? Ta patience est-elle infinie ? Vous tous, écoutez-moi, n'attendez pas que quelqu'un vous accompagne pour aller lever le coude au bar, sinon vous ne serez jamais un *oyaji* digne de ce nom. Oui, boire en solo, ça, c'est le must de l'*oyaji* ! Quand viendra l'heure de quitter le boulot, après un petit « bonsoir » à la compagnie, hop, vous vous introduirez dans les ruelles sombres bordées de lampions rouges. Une fois poussé de l'épaule le *noren* – rideau qui descend à mi-hauteur de l'entrée du boui-boui –, vous prendrez place sur une caisse de bière recouverte d'un simple coussin et commanderez de l'alcool et des amuse-gueules. Sur les tables sont mises à disposition des allumettes bon marché avec lesquelles vous allumerez vos cigarettes, puis vous materez négligemment les jeunes couples qui passent, tout en vidant vos verres. Vous porterez à votre bouche les amuse-gueules et grommellerez quelques mots imprécis. Vous soupirerez un peu et passerez votre main sur le ventre. Et quand, faisant mine de commander une autre boisson, votre corps, penché en avant, lâchera un pet, alors vous serez un authentique *oyaji*.

La nouvelle qui suit est publiée dans son sens de lecture original (le début de l'histoire se trouve page 29).

Comment devenir un monsieur plein d'*iki*? Le philosophe Kuki Shûzô, dans *La Structure de l'iki*, écrit: «L'*iki* implique généralement la sagesse, et ainsi présuppose les bienfaits des ans. Le possesseur de l'*iki* doit être un "homme d'expérience débarrassé de sa niaiserie".» Les années ont passé, mais en ai-je tiré des bienfaits? Peu probable. La sagesse? J'en possède sans doute, mais je n'ai aucun moyen de la mesurer ni de la comparer. Être débarrassé de sa niaiserie? Cela fait bien longtemps qu'on ne m'a pas dit que j'étais un niais. Quant à débarrasser, alors là, c'est *safe*. Faites-moi confiance pour le débarras. À cloche-pied, en rampant par terre s'il le faut, mais bon débarras pour tout ce qui me pose problème. Reste l'homme «d'expérience». Avant d'arriver à mon âge, des expériences, j'en ai eu; j'ai couru à gauche à droite, je me suis exténué sans d'ailleurs que les autres s'en rendent compte. Malheureusement, un penchant naturel pour la paresse m'amène à causer souvent des désagréments: «Tu m'as causé des ennuis!» m'a-t-on reproché plus d'une fois. Faisons fi de tout cela! Il n'est d'aucune utilité de revenir sur le passé. Puisque nous visons une correction de trajectoire, voyons quel est, à partir d'aujourd'hui, le champ des possibles.

Nous n'avons aucune chance de retourner le score de nos vies dans la toute dernière manche si nous ne nous débarrassons pas des oripeaux du vulgaire pour revêtir les atours de l'élégance. Certes, l'*iki*, concept né à Edo – l'ancien nom de Tokyo –, est associé à Sukeroku (un rôle de *kabuki*) et son turban mauve, aux sveltes geishas du quartier de Tatsumi au sud-est de la cité shogunale, et à l'attitude crâne des habitants de cette ville. Pourtant, puisqu'il est question d'élégance, il faut plutôt aller la chercher dans l'ancienne capitale impériale, Kyoto. On peut d'ailleurs citer le cas édifiant du peintre T., originaire d'Asagaya, dans l'ouest de Tokyo, qui, à l'âge où moi-même ai pris la décision de changer, a organisé une exposition à Kyoto: plus de 300 œuvres couvrant dix ans de carrière et même des peintures inédites. À l'heure de la catastrophe, cet homme des contrées de l'Est s'est dirigé vers l'antique cité! Notre escouade, descendant le quartier de Gion, où résonne le rythme des danses de Kyoto, s'est rendue dans les pavillons de thé des venelles de Miyagawa. J'ai représenté ici le spectacle navrant de cette soirée. Que s'est-il passé? Avons-nous pu atteindre l'*iki* dans notre quête de l'élégance? Notre première tentative n'était manifestement pas la bonne. Que sont devenus les *oyaji*?

Il existe de nombreux jeux pour «messieurs» dans ces pavillons de thé. Nous avons essayé *Konpira fune fune* et *Tora tora*. Certes, c'est complètement crétin. Mais il s'agit d'un rite de passage pour déterminer le degré de crétinerie, indispensable avant de pouvoir goûter au *iki*.

OYAJI : RINGARDS ET COMPAGNIE

N° 22, KATSUHIRO ÔTOMO

Pourquoi donc, et depuis quand, sommes-nous devenus des *oyaji*, des vieux, des ringards, ces choses étranges qui ont le ventre proéminent, le cheveu raréfié, les dents jaunâtres et le blanc des yeux qui tire vers une teinte huileuse ? Les lendemains de cuite, nos rots nous filent la nausée. Nous nous enfilons de l'alcool goulûment, et, à la maison, pour éviter les vêtements trop serrés, le jogging ou ce qui s'en approche est devenu notre uniforme. D'ailleurs, nous sortons maintenant de cette façon pour faire nos petites courses, et le champ d'action de cet accoutrement ne fait que s'élargir. Il ne faudra pas longtemps pour que le dimanche, au *pachinko*, nous donnions l'impression de participer à un défilé de mode de ringards en jogging. L'horreur !

Si nous pouvions connaître l'âge où l'on devient un vieux, est-ce que cela nous éviterait de subir une telle horreur ? Entre 27 ans et le début de la trentaine, le phénomène n'en est qu'à ses balbutiements ; à 35 ans, les premiers symptômes avérés apparaissent et la mue commence ; c'est juste avant 40 ans qu'une multitude de parties se durcissent et que la chrysalide se forme. Et à 45 ans, l'éclosion finale est irréversible. Voilà, la comparaison vaut ce qu'elle vaut, mais, en dépit de différences notoires entre individus, n'y aurait-il pas quelques annales que l'on pourrait recycler ? Recommencer sa vie à zéro est impossible, mais il n'y a aucune raison pour qu'on ne puisse pas corriger la trajectoire. Alors, quel modèle d'*oyaji* faut-il viser ? Squash le midi pour une petite suée, vêtements de bon goût et voiture de sport pour prendre une jeunette de l'âge de notre gamine et faire la bringue en discothèque ? Ces trucs de « vieux beaux », quelle bassesse, rien que de l'écrire, ça me met hors de moi. Non, il faut viser ce que l'on appelait autrefois un « monsieur ». Mais attention au distinguo entre le bon monsieur, un peu crétin, et le monsieur sans fioriture, patiné par le temps. Tout est dans le style – l'*iki* comme disaient les Japonais d'antan. Sans style, vous êtes le-vieux-du-coin, mais en avoir, c'est jouer dans une autre catégorie.

© Mash Room

© Lucky Comics - 2015

Blain & Bonhomme

GO OUEST

Lucky Luke a 70 ans. L'occasion de se pencher sur la carrière du cow-boy de papier et sur celle de son créateur. Curieusement, Morris est un peu oublié dans l'histoire de la bande dessinée franco-belge, et il est sans doute plus que temps de réparer cette injustice.

INTRODUCTION DE VICTOR MAAS
PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN ET VICTOR MAAS

Que faire des héros et de leur univers quand leurs créateurs s'en sont allés ? Les réponses en bande dessinée sont multiples, mais au-delà de la reprise littérale « à la manière de », au-delà de la logique de licence qui risque d'assécher le geste artistique, il y a un espace de liberté, quand l'éditeur le permet, pour que des auteurs s'emparent de l'existant, démontent les mythes et remixent leurs souvenirs de lecture avec leurs aspirations de créateurs devenus adultes. Depuis quelques années, les hybridations sont nombreuses : *Spirou* par Émile Bravo, *Valérian et Laureline* revus par Larcenet, bientôt *Tif et Tondu* par Blutch… Tous jouent sur l'hommage, mais s'ils tentent de restituer un climat, ils entendent bien aussi le personnaliser, voire le subvertir. Quand il crée *Gus* en 2007, Christophe Blain livre un western ultrastylisé avec des clins d'œil appuyés à Morris (couleurs baroques, gestes emphatiques pour souligner le mouvement…). Pourtant c'est tout autre chose que propose Blain : un western pour adultes avec des filles affolantes (interdites à Morris dans les albums de *Lucky Luke* publiés par Dupuis), où l'on tue parfois pour de vrai mais où les héros, Gus, Clem et Gratt, ne sont jamais que des bandits aux cœurs tendres et aux carrières contrariées. Matthieu Bonhomme, quant à lui, a déjà opéré dans le western à deux reprises avec *Texas Cowboys*, sur un scénario de Lewis Trondheim. Il publie en avril 2016, à l'occasion des 70 ans de l'homme qui tire plus vite que son ombre, un album au titre évocateur : *L'Homme qui tua Lucky Luke*. Et comme si l'intention de Bonhomme de revisiter le mythe n'était pas assez claire, l'auteur ajoute, amusé : « La seule chose que m'a demandée Dargaud, c'est de ne pas faire fumer Lucky Luke. J'ai donc eu envie de dessiner l'album où Lucky Luke arrêterait de fumer. » Morris, qui n'a commencé à faire fumer le personnage qu'en 1950, soit quatre ans après sa création, avait pour sa part déclaré le héros non fumeur au début des années 1980. Bonhomme et Blain, qui se connaissent bien, réfléchissent ensemble, se souviennent et racontent ce que leur évoquent *Lucky Luke*, le western et ses représentations variées. Tous deux soulignent que l'Ouest apparaît comme un monde à investir, à habiter, et que si les créateurs européens ont depuis un demi-siècle un discours si fécond sur le genre, dans le champ du cinéma comme dans celui de la bande dessinée, c'est peut-être parce que le western, plus que de nombreux autres univers, invite à la découverte de vastes espaces. Comme une exploration infinie derrière le décor, au-delà des canyons et des plaines, vers la prochaine ville où arrivera Luke lorsque sa chanson sera terminée.

CHRISTOPHE BLAIN

“Je trouvais déjà *Lucky Luke* différent lorsque je le lisais enfant. Mais j'acceptais cette étrangeté sans me poser de questions. Cette série m'apparaissait plus sombre, mélancolique.”

Premières lectures

Matthieu Bonhomme : J'ai découvert *Lucky Luke* enfant, à un moment de ma vie où je n'avais évidemment pas de raison de me poser la question du style, de l'originalité de cette écriture. C'est aujourd'hui, adulte, alors que je m'inscris dans l'héritage de Morris, que le style et la carrière de cet homme m'étonnent. Comment un auteur aussi avant-gardiste et culotté dans sa forme, aussi habité dans son propos, s'est aussi facilement imposé comme un « classique » destiné au grand public ? Ce paradoxe m'invite à questionner les notions de « grand public » et d'« avant-gardiste ». *Lucky Luke* est une œuvre singulière, totalement à part à son époque. Et Morris cherche son style relativement longtemps, une bonne dizaine d'années. Les errances et les évolutions esthétiques viennent largement brouiller la notion de continuité dans la série *Lucky Luke*. Et pourtant, le grand public l'accepte immédiatement. Ce constat me conforte dans l'idée qu'une œuvre grand public ne l'est pas dès sa naissance.

Christophe Blain : Pour ma part, je trouvais déjà *Lucky Luke* différent lorsque je le lisais enfant Mais j'acceptais cette étrangeté sans me poser de questions. Cette série m'apparaissait plus sombre, mélancolique Elle présentait un monde un peu vide qui allait à l'essentiel. Je voyais que cette bande dessinée était destinée aux enfants, mais en même temps j'avais conscience de l'ambiguïté qui l'habitait. Aujourd'hui encore, l'histoire et le dessin dégagent quelque chose d'onirique, un truc de drogué. Déjà car l'atmosphère y est très simplifiée et codifiée, mais surtout parce que les éléments reviennent perpétuellement, ce qui n'est justement pas sans séduire les enfants. Le lecteur comprend facilement ce que l'auteur veut lui dire et les moyens qu'il utilise pour le faire Et surtout, la simplicité apparente du dessin

© Lucky Comics 2015

CI-DESSUS
La toute première apparition de Lucky Luke, dans l'histoire *Arizona 1880* (1946).

laisse croire que n'importe quel enfant va pouvoir le recopier facilement, précisément grâce à l'omniprésence de codes et à la désinvolture du trait Ce sentiment n'existe pas devant un album d'Uderzo car le dessin est beaucoup plus habile et complexe.

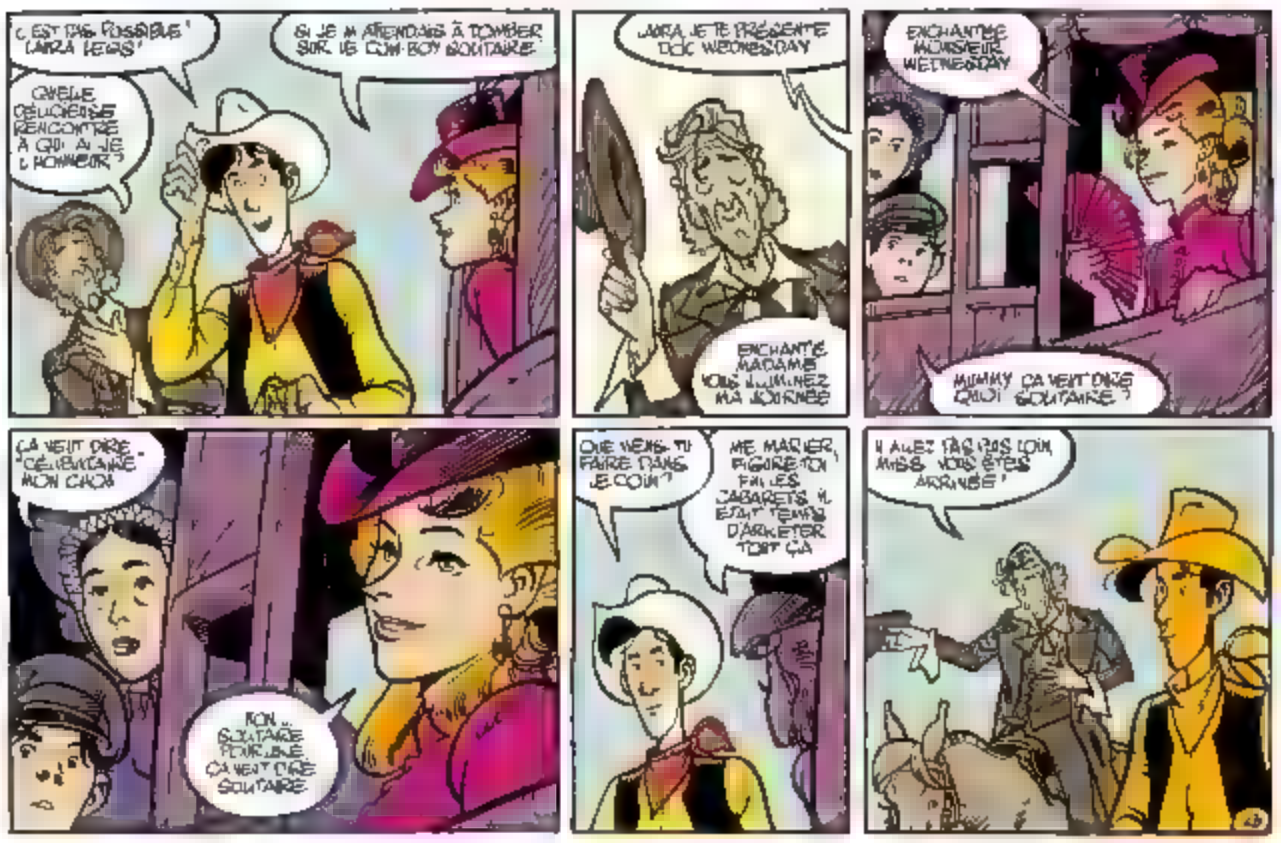
M. B. : Effectivement, le dessin chez Morris semble facile à reproduire mais c'est une illusion. Tu regardes un de ses panneaux de ville et tu ne vois aucune difficulté. Pourtant une fois à l'œuvre, tu réalises que cette texture de bois est extrêmement compliquée à reproduire. Et en effet, le sentiment de répétition réconforte vraiment les enfants et les rassure Le monde de *Lucky Luke* ne bouge pas beaucoup, les situations s'y répètent. Pourtant, en observant les albums de près, on réalise à quel point cette répétition n'existe pas vraiment non plus, à quel point chacun des dessins se révèle différent. Les villes-champignons ont beau apparaître identiques, dans le détail Morris ne reproduit jamais deux fois la même maison, le même panneau, le même poteau. Je suis impressionné quand je décortique ses images par les subtiles variétés dans la répétition.

C. B. : C'est qu'au fond, *Lucky Luke* fonctionne de manière très théâtrale. Le dessin est un peu vide, presque abstrait Les motifs se répètent, il y a un côté sériel. Dans *Le Cavalier blanc*, d'ailleurs, Morris joue sur les deux plans et la confusion est totale. Mais pour l'enfant ce monde n'a rien d'abstrait, tout y est très lisible, posé, et même de temps en temps très sensuel, incarné : le désert, la chaleur, la boue. Dès que Morris dessine quelque chose d'un peu exceptionnel, c'est tout de suite bien senti et traité d'une manière un peu étrange. Tous les enfants se souviennent de la boue dans l'album *La Diligence*, tant c'est marquant et fort visuellement. Derrière cette apparente abstraction, il finit par installer un univers fascinant, où les personnages jouent très bien, avec des dialogues bien écrits, des situations incroyables d'où s'exhale un certain sentiment de mystère.

MATTHIEU BONHOMME

“Les villes-champignons ont beau apparaître identiques, dans le détail Morris ne reproduit jamais deux fois la même maison, le même panneau.”

CI-DESSOUS
Matthieu Bonhomme choisit de faire revenir Laura Legs, déjà croisée dans *Le Grand Duc* (1973).


C'EST PAS POSSIBLE ! LAURA LEGS !
SI JE M'ATTENDAIS À TOMBER SUR UN COW-BOY SOLITAIRE
QUELLE DÉLICIEUSE RENCONTRE À QUI AI-JE L'HONNEUR ?
LAURA JE TE PRÉSENTE DOC WEDNESDAY
ENCHANTÉ MADAME VOUS ILLUMINEZ MA JOURNÉE
ENCHANTÉE MONSIEUR WEDNESDAY
MUMMY ÇA VEUT DIRE QUOI SOLITAIRE ?
ÇA VEUT DIRE "CÉLIBATAIRE" MON CHOU
NON... SOLITAIRE PEUT-ÊTRE ÇA VEUT DIRE SOLITAIRE
QUE VIENS-TU FAIRE DANS LE COIN ?
ME MARIER, FIGURE-TOI ! FINI LES CABARETS, IL EST TEMPS D'ARRÊTER TOUT ÇA
IL AURAIT PAS LOIN, MISS, VOUS ÊTES ARRIVÉE !

Bonhomme, Dargaud, 2016

L'homme qui tua Lucky Luke

One shot - Bonhomme - Dargaud

Reprenant *Lucky Luke* à l'occasion des 70 ans du personnage, Matthieu Bonhomme semble importer de la série *Esteban* son goût pour une aventure mêlée de douceur, dans le trait autant que dans le propos. L'héroïsme, mais plus encore l'humanité de Lucky Luke et le goût du western sont exacerbés dans cette relecture qui témoigne d'une connaissance et d'une relation de longue date avec le mythe. À la fois postmoderne et éminemment classique.

Le costume et les femmes

M. B. : Cette dimension mystérieuse s'incarne d'ailleurs particulièrement dans Lucky Luke lui-même, on ne sait pas grand-chose sur ce héros. Un personnage à ce point entouré de mystères n'est pas courant dans la bande dessinée de cette époque. D'autant que le lecteur passe un paquet de temps à ses côtés, il pénètre son intimité sans qu'aucune information ne filtre. Tintin, par exemple, présente lui aussi l'apparence d'un héros en creux, mais il se livre finalement beaucoup plus. On a souvent l'occasion de pénétrer le château de Moulinsart, de croiser le capitaine Haddock dans son peignoir, de voir le héros se lever, faire sa gymnastique. Ce genre de scène n'arrive jamais dans *Lucky Luke*, le lecteur ignore tout de cette partie de sa vie. Le héros en devient si secret que le lecteur peut projeter en lui un grand nombre de fantasmes. Forcément, un tel héros est plus riche que ce que l'on veut bien nous en montrer. Enfant, je l'investissais d'émotions, de sentiments. Ce mystère est très propice à l'imagination.

C. B. : Il y a une exception qui me vient à l'esprit : l'épisode où Lucky Luke va au drugstore pour se racheter des vêtements. C'est très drôle et ça marque l'imaginaire car le lecteur découvre que ce cow-boy achète toujours la même panoplie. C'est d'autant plus marrant que cette attitude se vérifie en partie chez les acteurs de western classique. La plupart s'habillent comme dans *Lucky Luke* et ne changent quasiment pas de costume d'un film à l'autre, à l'exception de deux ou trois variations. John Wayne changeait de couleur de chemise, mais la structure de son costume restait la même, avec une chemise à double boutonnage, un chapeau plus ou moins semblable, des bottes à talon travaillées et un gilet qui se faisait de plus en plus présent avec l'âge. Pareil pour Clint Eastwood, qui adoptait souvent un manteau cintré, portait le même ceinturon, ou un poncho reconnaissable chez Leone qui se retrouve avec une petite variante dans *Josey Wales hors-la-loi*. Steve McQueen s'habillait lui très sport, très *casual*, car il n'aimait pas vraiment le western : chemise sans gilet, colt porté haut, pantalon serré.

M. B. : Justement, j'adorais enfant lorsque Lucky Luke changeait d'apparence, comme dans *Le Cavalier blanc*. La question du costume reste, je crois, la première que se pose celui qui se lance dans la réalisation ou le dessin d'un western. Il commence toujours par définir les personnages, leurs tenues et plus encore leurs accessoires. Il commence par créer une panoplie. Car le western invite à prendre conscience de l'époque et du monde tel qu'il existait. L'investir et le respecter participe d'ailleurs en grande partie de l'envie de créer. Quand je me lance dans *Le Marquis d'Anaon*, la situation est totalement différente. Je ne me réjouis pas à l'idée de décrire le XVIIIe siècle, l'époque ne m'obsède pas. Je me pose évidemment la question de la documentation, mais je n'y trouve aucun plaisir. Alors que je me réjouis à l'idée de dessiner des selles, des colts et des Winchester.

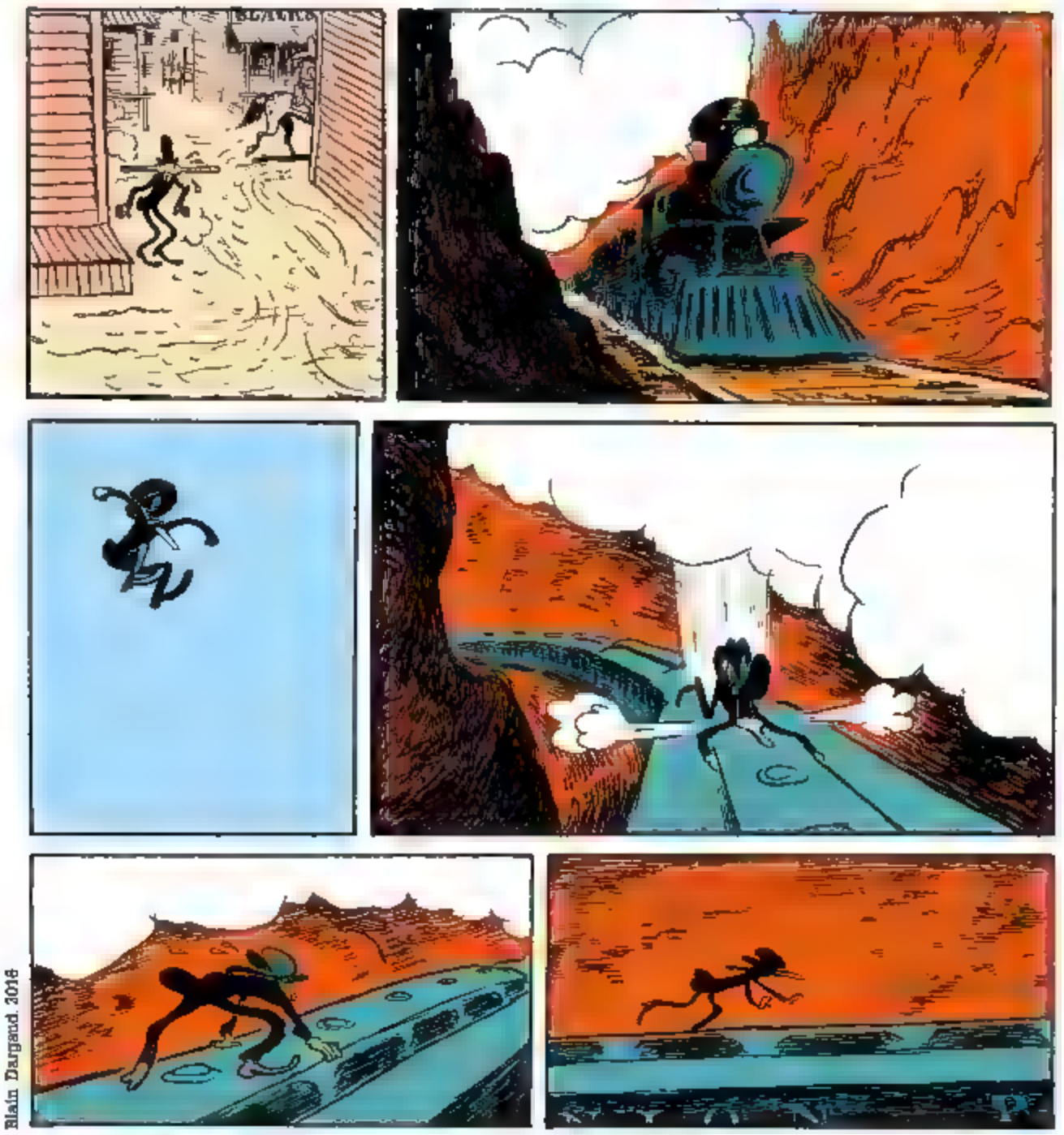
C. B. : Le costume est constitutif du plaisir du western. Et moi aussi je m'amuse beaucoup avec ce motif dans *Gus*. Mes personnages, au contraire des usages, en changent tout le temps. Mes cow-boys sont coquets, vont chez le costumier, et l'assument. Gus le confesse d'ailleurs à un moment : le costume fait la fonction. J'essaie de produire une sorte de *Lucky Luke* avec les mêmes personnages un peu nouilles et qui jouent avec la tradition du costume, mais un *Lucky Luke* hyper sexué.

M. B. : Explorer la relation du cow-boy aux femmes m'intéresse également beaucoup. C'est pour ça que j'ai développé dans ma version de *Lucky Luke* une intrigue avec Laura Legs. Chez Morris, Lucky Luke n'arrive jamais

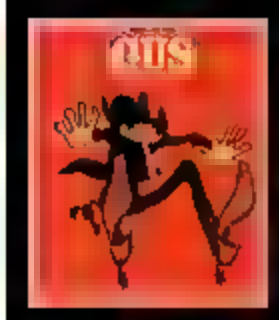
MATTHIEU BONHOMME

“Un personnage à ce point entouré de mystères n’est pas courant dans la bande dessinée de cette époque.”

CI-DESSOUS
Blain introduit dans *Gus* des couleurs tranchées qui ne sont pas sans rappeler celles de *Lucky Luke*.



Gus 3 volumes - Blain - Dargaud



Gus n'est pas un western, selon Christophe Blain. La série rend un hommage vibrant aux codes graphiques de Morris, et met aux prises trois *outlaws* avec les réalités quotidiennes de l'Ouest, à commencer par la délicate question du rapport aux femmes. Aussi différentes que vénéneuses, celles-ci irradient par leur beauté et leur puissance de séduction, et soutiennent à merveille les errances de Gus, Clem et Gratt, dont la quatrième aventure se fait encore cruellement attendre.

à séduire les femmes. Les danseuses se succèdent sans qu'aucune se détache jamais réellement. Sauf dans *Le Grand Duc*, où il se fait beau sous le regard amusé de Jolly Jumper. Mais le lecteur sait que c'est inutile car Lucky Luke ne peut pas avoir de petite amie.

C. B. : C'est normal, car à l'époque ce genre de relation n'est pas le contrat. Goscinny l'expliquait très bien, il était quasiment impossible de faire référence à la sexualité dans les bandes dessinées de cette époque. Les relations amoureuses étaient réservées aux personnages secondaires, comme Agecanonix dans *Astérix*. Une relation d'ailleurs hyper sexuelle quand on y pense, entre un vieillard et une très belle femme. Malgré ces contraintes, les femmes dans *Lucky Luke* restent particulièrement sexuées pour l'époque. Que ce soit la sensuelle danseuse Laura Legs ou la mégère de *La Diligence*, que ce soit dans leur sex-appeal comme dans leur frigidité, ces femmes sont plus incarnées que de coutume, elles existent. Falbala dans *Astérix*, au fond, n'existe pas C'est d'ailleurs quelque chose qui distingue Morris d'Uderzo. Ce dernier

CHRISTOPHE BLAIN
“Les femmes dans *Lucky Luke* restent particulièrement sexuées pour l'époque.”

est un excellent directeur d'acteurs, ses personnages jouent parfaitement mais ils ont toujours l'air d'être un petit peu en plastique. Ce qui n'est pas pour déplaire aux enfants d'ailleurs, ce rendu est très agréable. Mais les personnages de *Lucky Luke* apparaissent beaucoup plus incarnés.

L'investissement du western

M. B. : C'est vrai. Je me demande si cet investissement dans les personnages tient au registre du western. Tout à l'heure tu parlais de *Lucky Luke* comme d'une bande dessinée de drogué. Je crois que cette passion particulière, cet engagement plus marqué, tient spécifiquement à ce genre. Nous sommes tous deux fans et pouvons en témoigner : regarder un western, c'est comme regarder un porno, l'engagement est différent, ce n'est pas anodin Le spectateur, ou le lecteur, entre dans une forme de transe, il ausculte les plans, les détails, les accessoires, les lumières Et dans *Lucky Luke* cette addiction se ressent parfaitement Morris était un junkie qui réinvestissait dans sa bande dessinée les intentions qu'il puisait dans le cinéma. Les détails, les accessoires, sont très soignés. Je crois au fond que les dessinateurs de western dessinent probablement plus que les autres pour eux-mêmes. Ils aspirent à être aussi justes et fidèles que possible Et c'est encore plus facile pour les auteurs de notre génération. Nous ne sommes plus à l'époque où Morris devait aller voler des photographies dans les cinémas C'est pour cela que ça m'exaspère quand je vois un western où le dessinateur n'est de toute évidence même pas allé consulter des images sur Internet.

C. B. : C'est vrai mais il faut se méfier de ce genre de discours. Car si l'auteur

Verticalité et horizontalité. Les planches de Morris peuvent pour beaucoup aussi se lire d'un point de vue géométrique.

© Lucky Comics - 2015

BZZZZ...
BZZZZZ...
BZZZZ...
C'EST DIT ! APRÈS LE REPAS, NOUS ATTAQUONS LE TRAIN !...
PARFAIT ! ENTRETEMPS, JE PRÉPARERAI LE REPAS DU SOIR POUR QUAND VOUS REVIENDREZ DU TRAVAIL...
FEU !..
TU NOUS PRENDS POUR DES NAÏFS, LUCKY LUKE !... NOUS NE TE LAISSERONS PAS LÀ... TU VIENDRAS AVEC NOUS !...
HA HA HA !...
MAINTENANT, VA PRÉPARER LE REPAS PENDANT QUE NOUS FAISONS NOS EXERCICES DE TIR...
FEU !...
C'EST LE MOMENT D'UTILISER LES MÉDICAMENTS QUE J'AI TROUVÉS PARMI LE BUTIN...
...JE NE SAIS PAS QUEL EFFET PRODUIRONT CES MÉDICAMENTS, MAIS ILS PRODUIRONT CERTAINEMENT UN EFFET...
À LA BONNE SOU-SOUPE !...

de *L'Épervier* commence à regarder *Isaac le pirate*, je suis mal. Patrice Pellerin refuse tellement la synthèse que ses livres en deviennent une source d'inspiration pour celui qui veut dessiner un bateau sans aller au musée de la Marine. Je ne suis pas capable d'une telle précision, et ce n'est pas par fainéantise. Cela dit, sur le sujet, ce qui est paradoxal, c'est que les Américains dessinent le plus souvent très mal les westerns.

M. B. : Pour moi, le western en bande dessinée est essentiellement franco-belge. Évidemment ils ont pour eux le cinéma et la littérature, mais le comics ne m'a jamais convaincu. En Italie, il y a la série *Tex*, qui compte quelques bons auteurs et propose quelques bonnes solutions. Mais globalement, le western en bande dessinée reste pour moi essentiellement franco-belge.

C. B. : Richard Widmark s'était posé la question de la fascination unique qu'exerce le western sur ceux qui tombent dedans, et plus particulièrement sur les Européens. Sa réponse, c'est que cette fascination tient à la notion d'espace. Au sentiment que les distances, qui sont de surcroît traitées de manière totalement abstraites puisque le spectateur ne voit jamais réellement les territoires parcourus par les cow-boys sur plusieurs jours, communiquent une impression de liberté absolue. Adulte, cette vision évolue un peu car la nature se double également d'un caractère légèrement inconfortable. Mais globalement, le western reste une source de détente : les actions y sont simples et les problèmes tragiques se règlent de manière élémentaire. C'est pour ça que je ne considère pas *Gus* comme un western à proprement parler. J'y exprime ma passion pour le genre cinématographique du western, mais les problématiques et le fond sont globalement très différents. L'Ouest sert de décor. Et je ne me lancerai pas dans un véritable western car, à mon sens, si l'Europe est fascinée par le western, cela reste très difficile pour un Européen de verser dans le genre. Morris et Goscinny ont réussi parce qu'ils avaient compris quelque chose et qu'ils avaient vécu aux États-Unis. Mais les problématiques américaines nous sont étrangères. Les Italiens, disons Leone, ont réussi à produire des westerns, mais l'exotisme du regard y est perpétuellement palpable. L'inverse se vérifie également quand Hollywood produit un film sur l'occupation allemande ou le Moyen Âge. Quentin Tarantino met en scène dans *Inglourious Basterds* une ferme française durant la Seconde Guerre mondiale qui ressemble surtout à un ranch américain. Son paysan n'a rien d'un Français qui vivait dans les années 1940, même si je ne sais pas si ce décalage est volontaire ou non…

CHRISTOPHE BLAIN

"Dans le western, les actions sont simples et les problèmes tragiques se règlent de manière élémentaire."

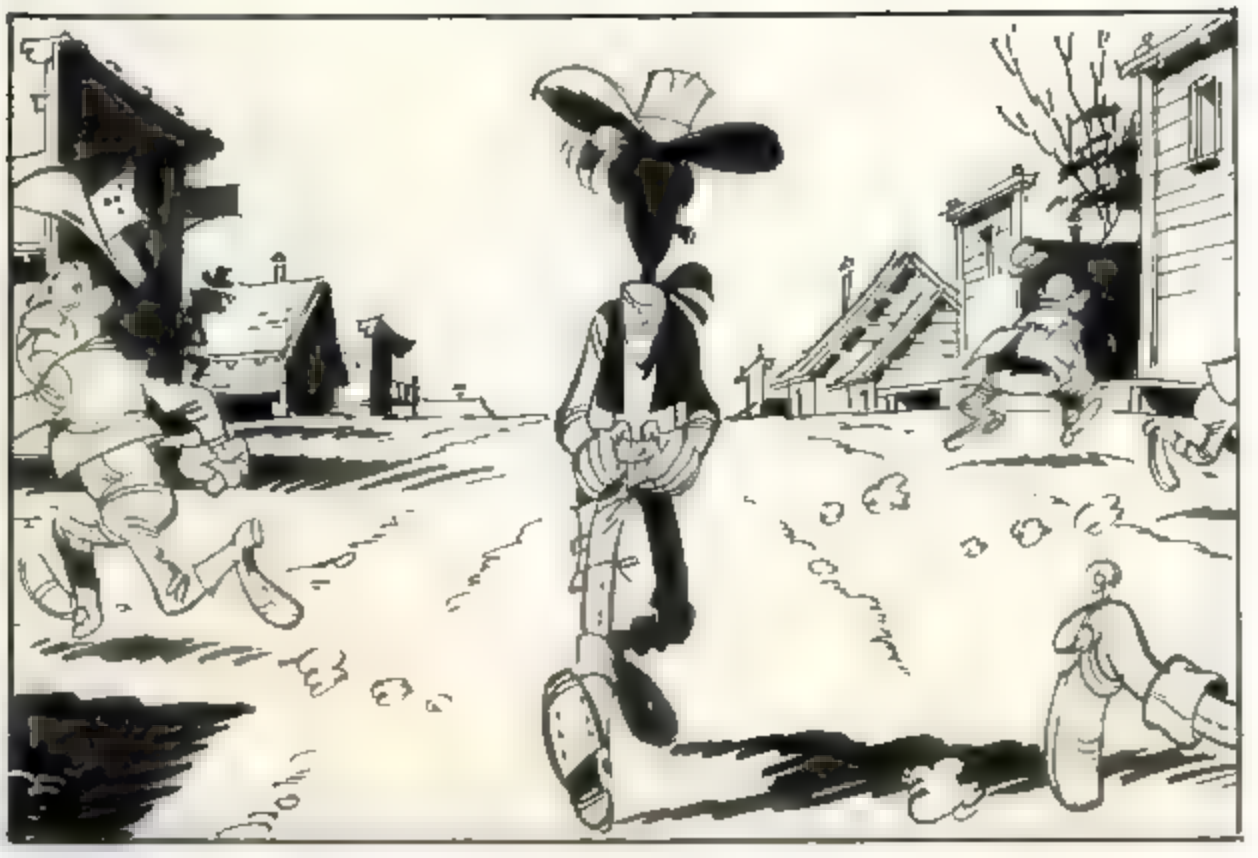
Qui est Lucky Luke ?

C. B. : Morris, au contraire, arrive parfaitement à cerner le jeu des acteurs de cette époque, leur typologie, leur attitude, leur tenue. Les acteurs de western essayaient de passer pour des gros bourrins mais c'étaient des danseurs qui calculaient leurs mouvements et portaient des costumes qui mettaient en valeur leur silhouette. Morris l'exprimait très bien dans *Lucky Luke*. Cette caractérisation en deux familles, les grands nonchalants et les petits nerveux, Morris en jouait également très bien. Lucky Luke est un peu plus compliqué à saisir, entre deux eaux. Il se caractérise par son tempérament flegmatique, qui de prime abord le rapproche des grands nonchalants efficaces, comme Gary Cooper, Clint Eastwood et Henry Fonda. Mais pour moi, Lucky Luke se rapproche surtout de Paul Newman, bien que ce dernier soit petit.

M. B. : Pour moi, Lucky Luke, c'est vraiment Gary Cooper. J'ai découvert un portrait qui évoque tellement la silhouette de Lucky Luke que je les associe forcément.

C. B. : Pour moi, Gary Cooper est un peu trop vieux, ténébreux et triste. Et jeune, il n'était pas marmoréen. Ce n'est qu'en vieillissant qu'il s'est transformé en homme blasé qui en a tellement vu.

M. B. : C'est vrai que Lucky Luke apparaît plus détendu, totalement flegmatique. Mais par certains côtés, il apparaît également fermé émotionnellement. Certes, parfois il craque, comme lorsqu'il rate sa clope dans *Le Pied-Tendre*, ou encore au début des *Rivaux de Painful Gulch*, quand il s'énerve vraiment. J'aime beaucoup ces passages-là d'ailleurs, ils ont nourri en partie ma vision du personnage. Mais d'une manière générale, Lucky Luke reste



© Lucky Comics - 2015

Hiram Lowatt & Placido

2 volumes - Blain et David B. - Dargaud

Cet étonnant diptyque suit les pérégrinations du journaliste Hiram Lowatt et de son guide indien Placido. Quelques années avant *Le Réducteur de vitesse* et *Gus*, Blain réalisait avec David B. un western halluciné et fantastique, porté par un geste pictural époustouflant. Cow-boys, Indiens et marshals croisent ici des cannibales, ainsi qu'une foule d'objets inanimés, et l'ensemble compte parmi les plus mémorables réussites de la collection « Poisson Pilote ».

CI-DESSOUS
Quelques années avant *Gus*, Blain tentait dans *Hiram Lowatt* de représenter un Ouest pictural.

David B. Blain, Dargaud 2016

mystérieux, il se protège derrière une carapace. Cette peinture du personnage laisse d'ailleurs souvent le sentiment que Morris et Goscinny le connaissent intimement.

C. B. : Oui, mais Lucky Luke est un personnage qui a beaucoup évolué. À ses débuts, il est sombre, à cran, en colère, il aime en découdre, il est violent et prognathe. Surtout, il a tout le temps les yeux ouverts, alors qu'ensuite il se caractérise au contraire par ses paupières mi-closes.

M. B. : Justement, dès ma première version de Lucky Luke, il a fallu que je lui rouvre les paupières pour exprimer ses émotions. Je l'ai décrit comme un peu énervé, perturbé par l'injustice qui l'entoure. Sur la fin de l'album, il craque, notamment à cause du manque de tabac. Il est beaucoup plus proche du personnage des débuts de Morris.

C. B. : Réinvestir Lucky Luke une fois Goscinny arrivé est de toute manière beaucoup plus compliqué. Sous l'angle de la reprise, les premiers albums sont plus intéressants : le héros peut encore faire beaucoup de choses et n'est pas encore trop synthétisé. Une fois Goscinny au scénario, Lucky Luke devient un outil qui met en valeur ce qui l'entoure. Morris et Goscinny ont alors parfaitement compris qu'ils se situent à une époque où le western sert de repère pour l'imaginaire collectif. Aujourd'hui, le western est un folklore, un folklore ridicule. Mais pas à l'époque. Goscinny en profite pour livrer une vision sociale, sur les corps

MATTHIEU BONHOMME

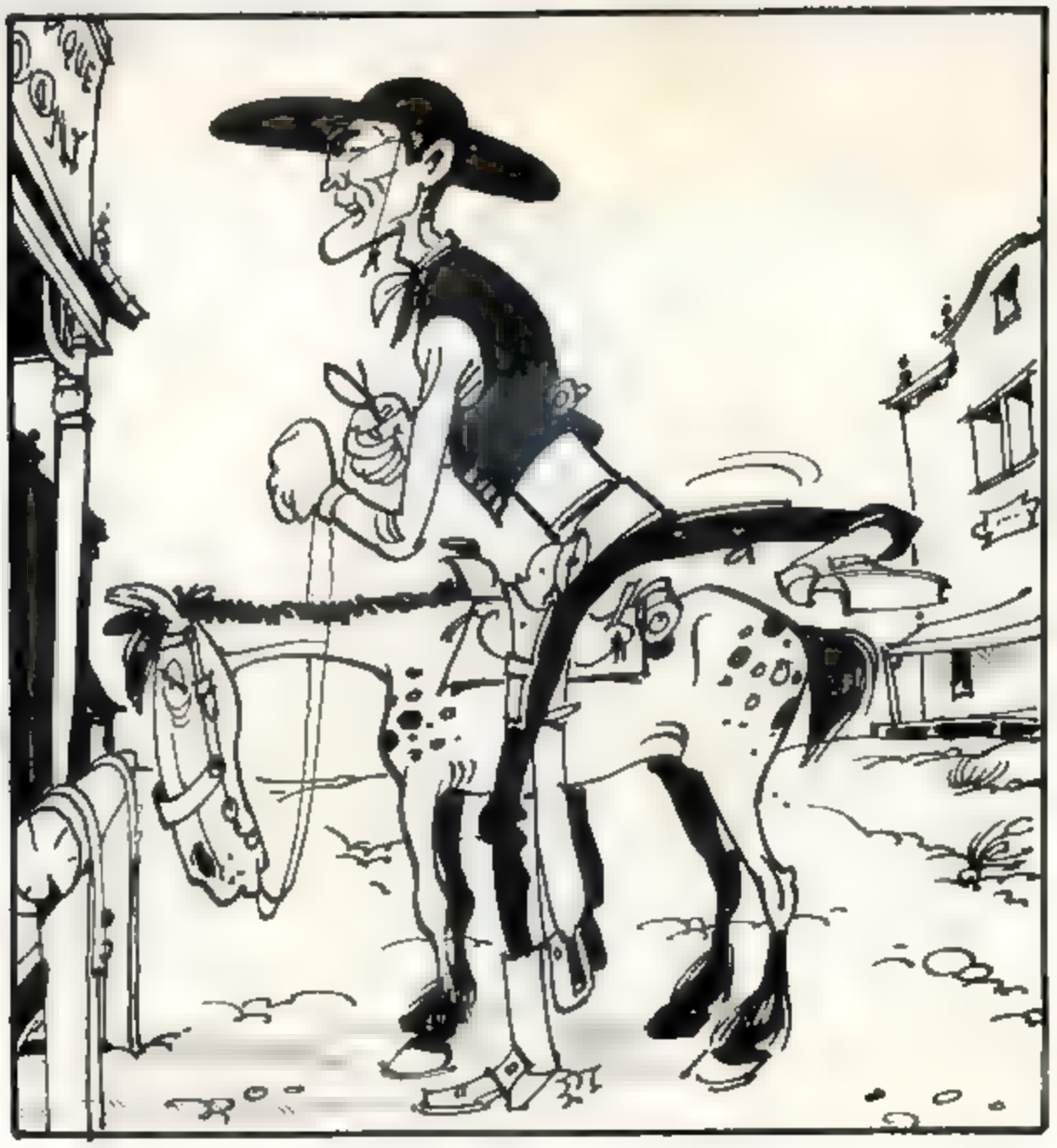
"Pour moi, Lucky Luke, c'est vraiment Gary Cooper. J'ai découvert un portrait qui évoque tellement la silhouette de Lucky Luke que je les associe forcément."

de métiers, les comportements sociaux, avec un regard non pas politique, mais tantôt humaniste, tantôt misanthrope. Goscinny traite également de sujets : le télégraphe, les barbelés, le chemin de fer, la diligence. Morris, lui, cherche plus simplement à jouer avec les codes, avec les personnages du cinéma et du western, pour voir ce qu'il peut en tirer. Il navigue à travers l'imaginaire.

M. B. : Paradoxalement, en reprenant *Lucky Luke* j'ai compris que l'arrivée de Goscinny coïncidait aussi avec l'arrivée d'un caractère défini. C'est justement ce qui m'a empêché de faire ce que je voulais avec le personnage. Pour justifier par exemple la colère de mon Lucky Luke dans les dernières pages, il a fallu que j'en passe par une longue maturation et l'arrêt du tabac.

C. B. : Gus, également, est plus proche du Lucky Luke de Morris que de celui de Goscinny. Mais chez moi, c'est surtout parce que je ne traite pas les scenarii comme des fictions s'appuyant sur des faits historiques. Je pars du principe que le western n'existe que dans les films, comme un imaginaire qui n'aurait jamais eu de concrétisation. Dans mes deux premiers westerns scénarisés par David B., *Hiram Lowatt & Placido*, ma documentation était essentiellement constituée de photographies d'époque. Pour *Gus*, ma source d'inspiration est au contraire essentiellement cinématographique. Le western est un territoire d'imaginaire, essentiellement cinématographique, moins bande dessinée. Car en dehors de quelques bizarreries, comme *Macchus* de Raymond Maric et Frisano, *Horace cheval de l'Ouest* ou *Arthur le fantôme* au far west, le western en bande dessinée s'arrête pour moi à *Blueberry* et à *Lucky Luke*. Morris et Giraud sont les deux dessinateurs qui se sont approprié le genre en bande dessinée. Les autres – tant pis mais il faut le dire, même Jijé – sont allés moins loin.

© Lucky Comics 2015



CI-DESSOUS ET PAGE DE DROITE
Morris laissait parfois dans ses pages une grande place aux masses de noir.

© Lucky Comics 2015

© Lucky Comics 2015

Les dessinateurs de western

M. B. : Jijé sait gérer la lumière et les masses d'ombre, certaines textures comme les poils de cheval, mais globalement son vocabulaire est plus restreint. Giraud va plus loin, il casse les masses noires, amène la contre-lumière, et enrichit le vocabulaire à une époque évidemment où le cinéma a lui aussi avancé dans sa représentation de l'Ouest. Il se documente plus, prend plus de temps notamment pour décrire les décors et leur variété. Il dessine la prairie, le désert, la montagne, et les territoires qui les séparent. Dans le domaine du dessin de western réaliste, Giraud est un peu comme Attila, un homme qui est allé plus loin que les autres et qui en même temps les empêche de passer derrière. Ça n'a même plus de sens d'essayer.

CI-DESSUS
Phil Defer, d'après le personnage interprété par Jack Palance dans *L'Homme des vallées perdues* (1953).

C. B. : Mézières m'en a parlé une fois C'était un cow-boy, il allait aux États-Unis pour faire du *roundup*. Je lui ai donc demandé pourquoi il ne s'était jamais essayé au western, pour lequel il cultivait une sincère passion. Il m'a répondu que c'était inutile : puisque Giraud en faisait déjà, il ne restait plus grand-chose à faire… C'est d'ailleurs une règle, il ne faut jamais ouvrir un *Blueberry* ou un *Lucky Luke* quand tu te lances dans un western. Les décisions du dessin y sont déjà prises et les auteurs te donnent l'impression de pouvoir tout dessiner : le décor, les personnages, les accessoires.

M. B. : Oui, mais si tu regardes dans le détail, tu prends conscience du travail de documentation et des choix opérés pour que les dessins rentrent dans les cases. Ils résolvent les problèmes en laissant croire qu'ils savent tout faire. Pourtant, ils trouvent comme tout le monde des solutions, font des choix, même dans leur manière de dessiner un saloon. Tu as le souvenir que tout est dessiné dans *Blueberry* mais c'est faux. Dans les saloons, un grand nombre d'éléments sont masqués par la fumée.

C. B. : À un moment, je devais dessiner une scène dans une grotte. Le rocher est une matière très dure à synthétiser, constituée de formes aléatoires, sale, qui brouille le dessin. Regarder des films était inutile alors je me suis rabattu sur Jean Giraud. J'ai rouvert *Le Spectre aux balles d'or* pour observer ses solutions, mais malheureusement elles ne sont pas réutilisables Son dessin crée l'illusion du rocher en jouant avec la lumière qu'il traite avec des coups de pinceau Parfois, le personnage pose sa main sur la paroi pour accentuer la présence. Les scènes de grotte, c'est je crois ce qu'il y a de plus dur

CHRISTOPHE BLAIN

“Il ne faut jamais ouvrir un *Blueberry* ou un *Lucky Luke* quand tu te lances dans un western.”

© Lucky Comics 2015

ALLONS, JOE, TIENS TES RÊNES, SINON TU VAS TOMBER !..
BOUHOUHOU...
BOUHOUHOU.....
??????
VOUS NOUS QUITTEZ, SHERIF?
OUI ! CINQ DESPERADOS DANS LA JOURNÉE, C'EST TROP POUR MOI ! JE DÉMISSIONNE !..
JE TROUVERAI D'AUTRES FAÇONS DE ME VENGER DE LUCKY LUKE !
ON PEUT FAIRE CONFIANCE À JOE, C'EST UN INTELLECTUEL..
PENDANT CE TEMPS..
LA NUIT TOMBE, JOLLY JUMPER... NOUS ALLONS CAMPER ICI.
IL FAUT QUE JE TROUVE LE MOYEN DE NEUTRALISER LES DALTON---
BAH ! DORMONS... LA NUIT PORTE CONSEIL---
ZZZZZ..
ZZZ
ZZZ
ZZZ
ZZZ

Texas Cowboys

2 volumes - Matthieu Bonhomme & Lewis Trondheim - Dupuis

Sur un scénario de Lewis Trondheim, Bonhomme blinde ses pages de trame mécanique (un procédé beaucoup utilisé par Morris, notamment dans les années 1950) pour réaliser ce western électrique chapitré à la façon des *dime novels*. Tous les codes du genre s'y croisent, la violence et la romance se mêlent à un humour tranchant baigné d'une mélancolie qui était parfois subtilement distillée dans les albums de *Lucky Luke*.

ET PLUS MA TÊTE VAUT CHER MOINS MA VIE VAUT CHER
PEUX ÊTRE FLINGUÉ À N IMPORTE QUEL MOMENT MÊME PAR TOI ALORS DANS CE CAS-LÀ, ON CLAQUE LE POGNON
C'EST PAS QUAND J SERAI REFROID QUE J LE DÉPENSERAI
ÇA A DÛ ÊTRE DE LA FOLIE QUAND VOUS AVEZ TOUT CLAQUÉ
OH

Texas Cowboys par Bonhomme Trondheim © Dupuis 2015

à dessiner. Soit tu essaies de t'en sortir en versant dans l'image d'Épinal avec des stalagmites, et même là se pose la question de comment les dessiner, soit tu regardes Morris et Giraud, mais ils se sont tellement approprié cette grammaire qu'ils sont inimitables.

M. B. : Le vocabulaire de Morris a beau avoir l'air limité, il est toujours parfait, et plus encore le sont les matières. Sans oublier ses chevaux, sans équivalent dans la bande dessinée. Morris a tout compris des poses clés, du dessin des jambes arrière et de leur superposition avec les jambes avant Ses dessins sont parfaits en toute occasion.

C. B. : Les pattes et les sabots, personnellement je m'y perds tout le temps. À un moment je crois tenir la solution et je réalise que j'y ai consacré trop de temps, que le rendu n'est pas cohérent avec l'ensemble du dessin. Alors je change de stratégie, je noie les sabots sous la poussière ou je fais passer le cheval derrière un buisson, c'est plus pratique. Le cul des chevaux, également, est très difficile à réussir.

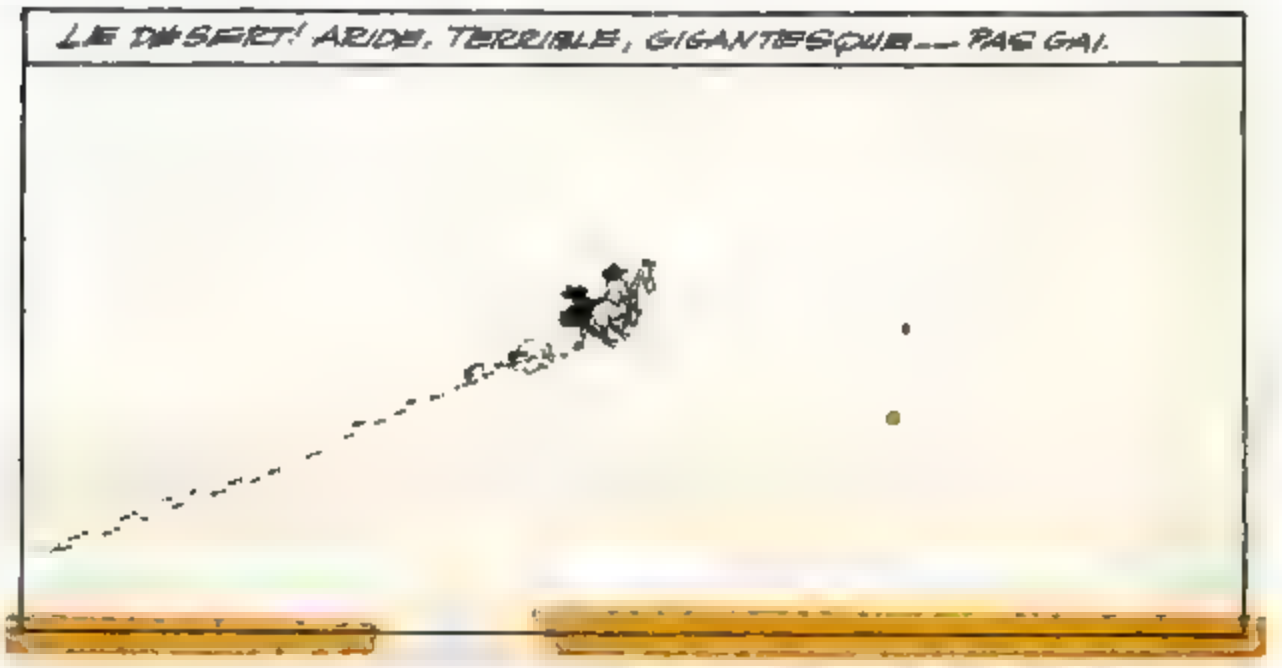
M. B. : C'est là que tu réalises combien Morris est également au point sur les questions de proportions. Le cul de Jolly Jumper est toujours proportionné, tout comme la croix que forme l'alignement du cavalier chevauchant sa monture. Morris s'inscrit dans un registre semi-caricatural et exagère certaines parties du corps pour accentuer la silhouette, mais à y regarder de plus près, derrière la caricature se tiennent des corps idéalement proportionnés les uns par rapport aux autres. Il est parfait jusque dans les détails, comme la peau qui s'est tendue entre la cuisse et le ventre lors du galop.

MATTHIEU BONHOMME

“Le vocabulaire de Morris a beau avoir l'air limité, il est toujours parfait, et plus encore le sont les matières.”

C. B. : Ses chevaux manifestent également tous une personnalité. Ce qui le différencie d'un dessinateur habile comme Uderzo, dont les chevaux ne sentent pas vraiment le crottin et évoquent plutôt les petits poneys que les petites filles aiment à coiffer, avec leur belle crinière. Dans une certaine mesure, les chevaux d'Uderzo, avec leur traitement semi-caricatural, sont comparables à ceux de Morris, et pourtant ils apparaissent désincarnés. Cette différence est d'autant plus difficile à expliquer que les sangliers d'Uderzo sont au contraire très habités. Dans le registre des chevaux, seuls Morris et Franquin m'impressionnent. C'est le grand talent de Franquin, il n'a pas d'univers clé, mais il peut tout dessiner et l'investir. Ce qui

CI-DESSOUS
Morris représente avec une grande audace graphique le vide du désert.



© Lucky Comics 2015

n'est pas le cas de Giraud, qui aurait bien du mal à dessiner le monde moderne. Va lui faire dessiner une bagnole. Alors que les westerns de Franquin fonctionnent parfaitement.

M. B. : *Les Chapeaux noirs* de la série *Spirou* est superbe. Et dans les pages du *Journal de Spirou*, j'adore quand Franquin se réapproprie les séries voisines avec ses propres personnages, comme Jerry Spring, en habillant Spirou et Fantasio en Mexicains, à cheval. Morris n'a pas versé dans beaucoup de registres, du coup on a du mal à savoir de quoi il est capable. Mais je le soupçonne de pouvoir lui aussi dessiner n'importe quoi et l'investir. Les rares fois où il s'écarte de son genre de prédilection, comme dans *L'Empereur Smith*, où il dessine une armée napoléonienne, il s'en sort à la perfection ! C'est frustrant, tu as envie de le voir dessiner des territoires différents, des atmosphères médiévales, des châteaux.

C. B. : Ou une voiture. J'adorerais voir une voiture dessinée par Morris. Rares sont les dessinateurs qui savent faire les chevaux et les voitures. Un mec comme Tilleux dessinait comme un sous-Franquin, mais ses vieilles bagnoles étaient impeccables. On sent qu'il aimait ça mais pour le reste, c'était laborieux. Alors que Franquin, il savait tout autant dessiner les chevaux que les voitures, et je crois que c'est comme ça qu'on peut définir les grands dessinateurs, ceux qui sont universels. ◆

Mille mercis à Hélène Werlé, Pauline Mermet, Philippe Ostermann et Sophie Castille.

CHRISTOPHE BLAIN

“Franquin, il savait tout autant dessiner les chevaux que les voitures, c’est comme ça qu’on peut définir les grands dessinateurs.”

Jean-Claude Mézières

Immense dessinateur du classique de science-fiction *Valérian* (bientôt adapté au cinéma par Luc Besson), passionné de l'Ouest et du western, Mézières a côtoyé Morris et Giraud, et travaillé comme garçon vacher aux États-Unis.

J'ai découvert *Lucky Luke* autour de l'âge de 10 ans, fin des années 1940. Je suis tombé fou de ce personnage de BD. Notamment, je me souviens être tombé raide devant le méchant Pat Poker, alors que j'avais 12 ans. Cette image où ses ongles grattent le bois du comptoir du saloon alors qu'il feint l'agonie était incroyable. Je me suis vraiment demandé comment une scène d'une telle violence avait pu passer la publication. Je réalisais alors de petits westerns et construisais mon dessin par imitation, coincé entre Hergé, Franquin, Morris, et Jijé. Du coup, ça faisait beaucoup de monde à faire rentrer dans la case. Mais Morris se distinguait déjà par son talent inégalé pour le cadrage – au millimètre, il posait tout, impeccable, sans la moindre trace d'hésitation – et plus encore par cette désinvolture absolue du trait dont je prenais conscience en tant que lecteur, puis en tant que dessinateur, et qui me sidère encore aujourd'hui. Surtout dans les premiers épisodes. Plus tard, avec Goscinny, il rentre dans un moule plus formaté, une certaine folie disparaît dans la narration. Mais avant, il s'autorise tellement de choses, se montre tellement créatif. D'autant qu'il fait déjà preuve de cette clarté et de ce dynamisme qui rend son dessin ultralisible dans les images les plus élémentaires – et peu sont autant que lui à la recherche d'une certaine pureté de l'image à cette époque – autant que dans les images surchargées d'éléments comme les scènes de bagarre. Il avait réussi à transformer en codes tous les éléments utiles à son dessin, des codes tellement forts. Je me souviens qu'un jour Giraud cherchait des puces à Morris, il lui demanda pourquoi il dessinait toujours les mêmes rochers, les mêmes arbres. Morris, peu inquiet, lui répondit simplement : « Oh, sinon, je ne saurais pas faire. » Il se réfugiait derrière cette excuse, refusait de s'expliquer Pourtant, c'est fascinant, pour un artiste, de voir qu'un homme tel que lui n'a jamais accepté de faire autre chose que *Lucky Luke*. Qu'un tel dessinateur a transformé un univers graphique en répertoire de codes à ce point et les a répétés toute sa vie à satiété, sans se lasser, sans s'en écarter.

Valérian, P. Christin et J.-C. Mézières, 23 albums (Dargaud)

© 1999 Claire Bretécher/Hyphen

Claire Bretécher

LA PLUS GRANDE

L'exposition qui vient de s'achever à la Bibliothèque publique d'information, au Centre Pompidou, l'a rappelé avec éclat : Claire Bretécher est l'une des meilleures auteures de bande dessinée du monde.

PAR PIERRE LE MY

Beaucoup se sont étonnés que Claire Bretécher n'ait jusqu'à présent jamais bénéficié d'une telle rétrospective. Cette lacune s'explique en partie parce que l'auteure avait jusqu'alors toujours répugné, à Paris, Angoulême ou ailleurs, à mettre en avant son travail. Elle s'explique également en partie, il faut le reconnaître, parce que son œuvre, qui se construit depuis plus de quatre décennies, fait « partie des meubles », de ces évidences que l'on néglige. Il était donc grand temps de revenir sur son parcours avec cette exposition et, s'il faut en déplorer la taille réduite, la présentation a tout de même atteint son but : faire sentir la singularité de Claire Bretécher. Signe qui ne trompe pas, les spectateurs riaient beaucoup, se tiraient par la manche pour venir admirer tel dessin, émettaient des « Ah ! oui, celle-là… », accompagnés d'un sourire en coin qui signalait la présence de l'une de ses nombreuses « pages cultes ». Même en réduction, tout y était, de *Salades de saison* aux tableaux peints dans l'intimité, des publicités dans la presse aux pages des *Frustrés*, de Cellulite à Agrippine, de Thérèse d'Avila à Docteur Ventouse.

Se retraçait alors l'itinéraire d'une dessinatrice qui a débuté dans les années 1960, après des études artistiques classiques et un passage éclair dans l'enseignement. La suite est connue. La première publication en 1963-1964 comme illustratrice d'un texte de René Goscinny, *Le Facteur Rhésus*, paru dans *L'Os à moelle*, puis des piges dans la presse catholique pour enfants, où elle fait ses gammes de dessinatrice d'humour. Les premières pages dans *Spirou* où, remarquée par Yvan Delporte, elle illustre bientôt des gags de Raoul Cauvin et publie ses premières planches remarquables. L'arrivée à *Pilote* en 1969, où elle crée *Cellulite*, puis *Salades de saison*.

La participation à la création, avec Nikita Mandryka et Marcel Gotlib, de *L'Écho des savanes* en 1972, qu'elle quitte au bout de 13 numéros pour aller prendre ses quartiers dans les pages du *Nouvel Observateur*. Soulignons au passage un fait souvent ignoré : tirant les leçons de l'aventure de *L'Écho des savanes*, qui a vu trois auteurs se passer d'éditeur pour lancer leur propre revue, Bretécher se met alors « à son compte » éditorialement. Tous les albums qu'elle publie à partir de 1975 sont, selon la formule consacrée, « chez l'auteur ». Hormis des tentatives isolées et sans lendemain (de Druillet ou Fred), elle sera le seul auteur de sa génération à pouvoir assurer sur le très long terme (trois décennies !) son indépendance créatrice et, incidemment, à s'octroyer des droits d'auteur plus importants. Claire Bretécher est non seulement une créatrice géniale, mais une femme d'affaires avisée.

Cellulite

Sa passion pour la bande dessinée est ancienne. En 1974, le numéro 24 de *Schtroumpf - Les Cahiers de la bande dessinée* exposait d'ailleurs l'une de ses premières œuvres d'enfance, une page en couleurs sous influence manifeste de *Tintin* – influence passagère dont on ne trouvera plus jamais trace dans son parcours professionnel en dehors de quelques hommages narquois, comme la couverture du premier recueil des gags d'*Agrippine*. Fascinée par Jean-Jacques Sempé, enthousiasmée par

> **Claire Bretécher est le seul auteur de sa génération à avoir pu assurer sur le très long terme son indépendance créatrice.**

© 1997 Claire Bretécher

CI-DESSUS
Extrait de *Docteur Ventouse, babologue.*

Elle se situe dans la famille des créateurs pour qui le dessin est avant tout un jaillissement.

Franquin, elle se situe dans la famille des créateurs pour qui le dessin est avant tout un jaillissement. *Le Facteur Rhésus* et les travaux immédiatement postérieurs sont manifestement influencés par Ronald Searle, qui marqua tous les dessinateurs de l'époque. Mais Claire Bretécher s'en détache bientôt pour se rapprocher du style simplifié de quelques-uns des meilleurs cartoonistes américains de la période . Schulz (le casting intégralement enfantin des *Gnangnan* dans *Spirou* lui doit manifestement beaucoup) et surtout Johnny Hart, auteur de *B.C.* et dessinateur de *The Wizard of Id* (sur scénario de Brant Parker) Si le Moyen Âge de pure fantaisie du *Wizard* a dû influer sur la genèse de *Cellulite*, c'est surtout au niveau graphique que Hart l'inspire. Dans des interviews ultérieures, Bretécher reconnaît d'ailleurs lui avoir piqué sans vergogne sa façon de dessiner les pieds. Mais plus encore, elle retient la leçon d'efficacité de Hart : un trait enlevé et schématique, des postures justes qu'elle pousse vers une outrance qui convient tout à fait à l'univers de Cellulite, plein de cris, de baffes et de crises de nerfs. Sur le fond, Cellulite est un personnage paradoxal. Bretécher en fait une héroïne à part entière, mais laide, bête, imbue d'elle-même, obsédée sexuelle et dénuée de la moindre compassion envers ses semblables. Soit le négatif complet des princesses diaphanes des revues pour jeunes filles jusque dans les années 1960. Le féminisme bretéchenen s'exprime ici pour la première fois sur un mode inversé, qui ne cessera ensuite de se manifester tout au long de son œuvre. Que ce soit Thérèse d'Avila, Agrippine ou les héroïnes du *Destin de Monique* et des *Mères*, on est à chaque fois en présence de femmes puissantes, auxquelles on finit par s'attacher malgré leurs défauts. Et même Docteur Ventouse se retrouve flanqué d'une assistante, France-Constance, qui lui vole la vedette sur un nombre remarquable de pages/gags. Toutes ces femmes sont des battantes, animées par une prodigieuse soif de vie. On comprend que les jeunes dessinatrices qui sont arrivées après Claire Bretécher la fêtent et la remercient : en créant des héroïnes dénuées de toute perfection, elle leur a fait le cadeau d'éviter d'emblée le triple écueil du cliché, de la bien-pensance et de la mièvrerie.

Le réel dans l'œil

Bretécher a plusieurs fois expliqué qu'elle avait créé *Salades de saison* pour échapper à la corvée des pages d'actualité du *Pilote* hebdomadaire de l'après-68 Après avoir participé à la création de *L'Écho des Savanes*, elle s'en va publier dans *Le Nouvel Observateur*, prenant ainsi, à quelques années de distance, la suite de Copi au sommaire du *news magazine* de centre gauche. Passant de *Cellulite* aux *Frustrés*, Bretécher quitte le registre de la parodie d'un genre très codé, le roman courtois, pour l'observation de la réalité. Ce basculement s'accompagne d'un glissement graphique progressif du schématisme « gros nez » à une approche réaliste. Bretécher prend désormais un indéniable plaisir à épingler avec précision sur le tableau de chasse de ses planches les tenues vestimentaires les plus extravagantes, les coupes de cheveux les plus improbables et autres accessoires (voitures, motos, mobilier, etc.). Or, pour qui connaît un peu la bande dessinée américaine, il est facile de faire le parallèle entre la position de Bretécher dans l'hebdo français et celle, bien antérieure, de Jules Feiffer dans *The Village Voice*, que le lecteur français avait découvert à partir de 1971, grâce à Georges Wolinski, dans les pages de *Charlie mensuel*. Tous deux dessinent en noir et blanc des planches moquant les travers du temps, en faisant l'économie d'un héros récurrent. Feiffer et Bretécher tendent aux lecteurs d'une publication de la gauche bourgeoise le miroir cruel de leurs contradictions, de leurs préjugés. Mais Bretécher s'écarte de son modèle, si tant est que Feiffer en fut un. Ce dernier a deux veines principales · soit il appuie sur la dimension individuelle de l'aliénation (sa page s'appelait au départ *Sick, Sick, Sick* et est à l'origine de l'expression « *sick humor* »), en mettant en scène des Américains profondément aliénés, soit il se moque de la façon la plus abrasive qui soit de tout le personnel politique américain. Bretécher évite soigneusement la satire politique directe et fait vivre le petit théâtre, non de l'aliénation, mais de la frustration. Plongée dans un monde où l'on ne parle pas encore de bobos, elle observe le fonctionnement de personnages restant la plupart du temps à la surface des choses, manipulés à leur insu par les conditionnements sociaux qui dépassent les convictions qu'ils affichent, que celles ci soient « de gôche », féministes, tiers-mondistes, freudiennes, écolo, new age. Roland Barthes lui-même qualifiait Claire Bretécher, en 1976, de « meilleure sociologue de l'année ».

CI-DESSOUS
Sans titre, extrait de *Moments de lassitude*

© 1999 Claire Bretécher/Hyphen

© Dargaud éditeur 1974

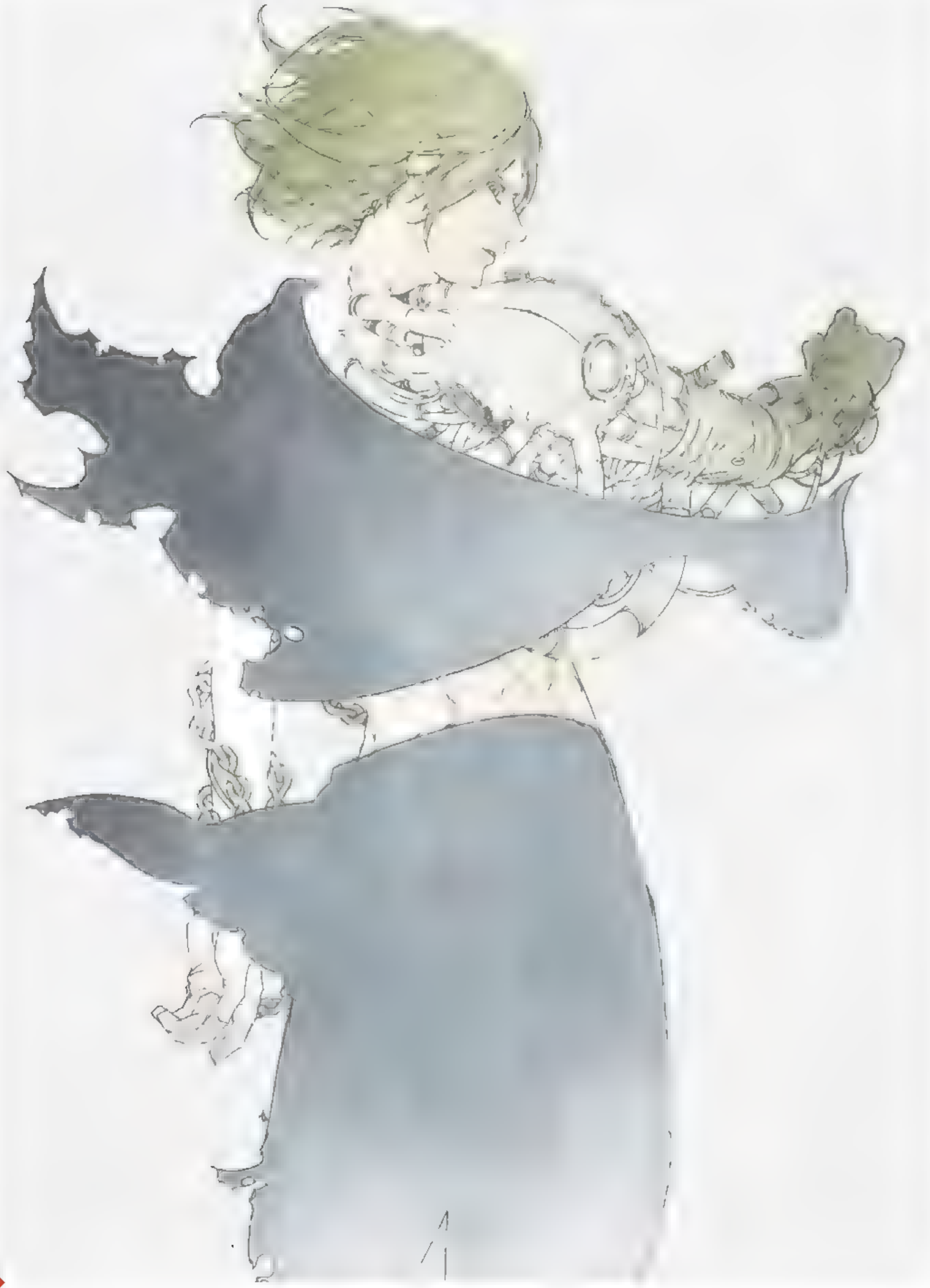
CI-DESSUS
Extrait des *Angoisses de Cellulite*

Le petit théâtre

À la différence de ses anciens complices Mandryka et surtout Gotlib, Bretécher n'a jamais été tentée par l'autobiographie et se montre d'une remarquable discrétion sur sa vie. Tout juste sait-on, pour reprendre le catalogue de l'exposition, qu'elle naît « à Nantes, y passe ses 19 premières années, dans une ambiance bourgeoise et catholique ». Ce catholicisme bourgeois imprègne toute l'œuvre, comme en négatif de l'étalage des incohérences des représentants de la gauche libérale qui sont le casting principal de la série. Ainsi, dans *La vraie politesse vient du cœur*, histoire en quatre pages figurant dans le tome 5 des *Frustrés*, la longueur inhabituelle de la mise en place du gag permet la description d'un personnage féminin qu'on identifie sans équivoque comme un prototype de grande bourgeoise déclassée, mais qui maîtrise encore tous les codes et manières de son milieu. Sort le même profil chez France-Constance, l'assistante déjà citée de Docteur Ventouse. Du collier de perles au fiancé imbuvable en passant par la jupe plissée, dont Bretécher dessine les ondulations avec une formidable justesse, la créatrice fait vivre une créature qu'elle connaît manifestement très bien. Thérèse d'Avila, qui suscita l'ire de certains lecteurs du *Nouvel Obs*, est le grand personnage chrétien de Bretécher. Nous ne reviendrons pas sur son énergie et sa soif d'entreprendre pour noter que, quand elle n'est pas en proie aux élévations mystiques, elle s'adresse d'égal à égal aux représentants de la noblesse et sait jouer, en experte, des rapports de force et des codes de la classe d'où elle vient. Cherchez bien dans son œuvre, vous trouverez foison de nonnettes, cornettes, curés et abbés. Mais le génie de Bretécher tient probablement surtout à son sens de la mise en scène. Dans son « petit théâtre », les postures sont justes et les personnages, dans leur exagération, sont toujours incarnés. Il y a, derrière le graphisme apparemment « jeté », une justesse fondamentale des attitudes, des mimiques, qui donne toute leur assise aux gags. Sa maîtrise technique éclate dans les « travaux personnels » que sont les pastels, tableaux, aquarelles. Mais ce don graphique est renforcé par un travail opiniâtre de croquis, d'esquisses faits sur des calques ou des bouts de papier. Une page de bande dessinée peut ainsi faire l'objet de dizaines de recherches exécutées dans l'urgence : elles sont placées en tous sens, se chevauchent... Après coup, le « bon dessin » est entouré, comme un photographe entoure les bons clichés au crayon gras sur ses planches-contacts. Il est repris sur la page finale, et conservé dans son élan, son énergie. La fluidité de la narration, l'aisance de la lecture, l'impact formidable des situations comiques résultent de ce travail de recherche et de report, de cette quête de la bonne mimique, du bon tempo, du bon enchaînement. Les dessins décuplent ainsi le pouvoir incisif et comique des dialogues qu'ils incarnent. L'effet est imparable, souvent cruel, toujours hilarant. ◆

- *Moments de lassitude* (Bretécher)
- *Docteur Ventouse, bobologue* (Bretécher)
- *Les Angoisses de Cellulite* (Dargaud)
- *Les Frustrés*, intégrale (Dargaud)
- *Bretécher, les années Pilote* (Dargaud)

LEVIUS ©2014 Haruhisa NAKATA/SHOGAKUKAN



Haruhisa Nakata

SANS ENCRAGE

La génération spontanée des auteurs bouleversant l'esthétique du manga vient de gagner une nouvelle étoile : Haruhisa Nakata. Ancien assistant sur les blockbusters *Eyeshield 21* et *Naruto*, Nakata aspire désormais à sortir du rang sur le plan formel.

INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN
PROPOS RECUEILLIS PAR KÉMI INGHILTERRA ET STÉPHANE BEAUJEAN
TRADUCTION D'AURÉLIEN ESTAGER

Haruhisa Nakata est le nouveau jeune prodige de l'éditeur Hideki Egami. Derrière son air lunaire, Egami est connu pour assumer la fonction de tantô (responsable éditorial à la japonaise, suivant au jour le jour la création et entretenant un dialogue créatif nourri avec ses auteurs), notamment, depuis plusieurs années, pour Taiyô Matsumoto. Il est aussi le principal fondateur du défunt magazine *Ikki*, rare revue pour adultes à s'être montrée originale ces dernières années. Autant dire qu'Hideki Egami compte parmi les regards les plus acérés de l'édition japonaise contemporaine. Lorsqu'un éditeur comme lui jette son dévolu sur un novice, il se bat plus que de coutume pour le faire accoucher d'une série, travaille pour que cette série soit accessible en numérique et en version papier. Et lorsque cet éditeur replace cet auteur chez un éditeur concurrent, après la faillite de son propre support de publication, l'amateur de manga ne peut que s'arrêter et regarder attentivement de quoi il retourne. Le projet s'intitule *Levius*, et c'est une bande dessinée japonaise d'anticipation qui manifeste clairement une approche innovante de la mise en page et de la narration. Bulles horizontales, sens de lecture occidental, dessin crayonné au détail élevé, effets visuels Photoshop… Tout n'est pas abouti, mais affirme deux intentions que les amateurs de manga commencent à reconnaître. La première, c'est le choix de l'Occident et de la bande dessinée européenne comme source d'inspiration pour renouveler la grammaire académique et un peu figée du manga de divertissement – cette tendance récente se retrouve de plus en plus chez les jeunes auteurs. La seconde volonté identifiable, c'est la recherche d'un système graphique permettant de travailler sans assistant, d'être autonome en conservant une forte efficacité visuelle. Là encore, cette volonté, de plus en plus présente depuis quelques années, semble contrevenir à la logique même de la production industrieuse du divertissement propre à l'édition de manga. Au Japon, où le rythme de publication transforme la vie des auteurs en une véritable course contre la montre, ce genre de parti pris force l'enthousiasme. Après avoir présenté Masato Hisa (voir *Kaboom* n° 11), qui proposait à ces deux problèmes des solutions radicalement différentes, *Kaboom* revient sur les choix de Haruhisa Nakata. Un jeune auteur pragmatique et curieux qui a fréquenté les plus grands maîtres du manga académique, et qui trace désormais une route qu'il souhaite personnelle et anticonformiste. Avec *Levius* donc, un manga qui se cherche encore mais ne manque ni de personnalité ni d'ambition.

HARUHISA NAKATA

"Puisque les auteurs dont j'admirais le travail aimaient la bande dessinée européenne, il était évident que je devais remonter à la source."

Pouvez-vous parler des mangas que vous aimiez plus jeune, et des raisons qui vous ont donné envie de devenir vous-même mangaka ?
J'ai toujours eu un crayon à la main, depuis la maternelle, et j'ai toujours su que je voulais devenir mangaka. En primaire, j'ai commencé à imiter le style manga. À cette époque, je lisais avidement *Dragon Ball*, et plus tard, je suis tombé en admiration devant Katsuhiro Ôtomo et Taiyô Matsumoto. J'ai ainsi appris en autodidacte, et un jour, j'ai envoyé mon travail à la rédaction du *Weekly Shônen Jump*, qui a fini par me proposer un poste d'assistant Je suis alors entré dans l'industrie du manga en travaillant sur les séries *Naruto* et *Eyeshield 21* Mais dans le même temps, j'envoyais mes planches au mensuel de prépublication *Ikki*. J'avais envie de m'inscrire dans les registres esthétiques qui fondaient l'identité de ce magazine. Surtout, je ne voulais pas d'assistant. Je tiens à tout dessiner moi-même, personnages et décors, comme le font Taiyô Matsumoto et Akira Toriyama. Bref, après six ans d'assistanat, je n'avais toujours pas reçu le prix Jeune talent qui permet le plus souvent de commencer sa carrière dans *Ikki*, mais M. Egami a tout de même accepté de devenir mon responsable éditorial.

Votre style apparaît très singulier, dans le monde du manga. Quelles sont vos influences ?
Tous les mangakas que j'admire, comme Taiyô Matsumoto, Akira Toriyama, Katsuhiro Ôtomo, Hirohiko Araki ou Katsuya Terada, ont été influencés par la bande dessinée étrangère, franco-belge ou américaine. J'ai par exemple entendu dire qu'Akira Toriyama n'avait pas du tout le dessin qu'on lui connaît sur *Docteur Slump* ou *Dragon Ball* lorsqu'il a présenté son travail pour la première fois au *Weekly Shônen Jump*. Son style n'avait rien de manga. Alors je me suis moi aussi mis en recherche de bandes dessinées étrangères qui pourraient me plaire. Puisque les auteurs dont j'admirais le travail aimaient la bande dessinée européenne, il était évident que je devais remonter à la source. Sinon, j'aurais digéré des influences d'influences, et il m'aurait été difficile de me bâtir un style personnel. Par chance, les auteurs pour qui je travaillais en tant qu'assistant s'intéressaient aussi à la bande dessinée étrangère. Ainsi, en 2008 ou 2009, alors que j'assistais Yusuke Murata sur *Eyeshield 21*, j'ai commencé à me rendre dans une librairie du quartier de Nakano, à côté de notre studio, où l'on trouvait des bandes dessinées occidentales. C'est là que j'ai acheté mes premiers albums de Mœbius, François Schuiten, Enki Bilal, Juanjo Guarnido, Jean-Pierre Gibrat. Ces livres m'ont servi de source d'inspiration, j'y ai beaucoup puisé. Par exemple, *Miller* de Jesús Redondo m'a énormément influencé pour le dessin des mains et des oreilles. J'ai imité la composition des planches et le travail des plis des vêtements de Guarnido, au point de redessiner quasiment le premier album en entier en crayonné. J'ai également étudié le dessin de Sergio Toppi. À cette époque, j'ai dépensé une fortune, je dirais presque toute ma paie, en bandes dessinées

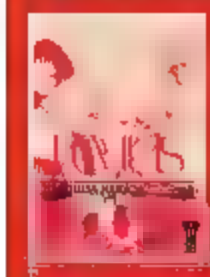
“Je tiens à tout dessiner moi-même, personnages et décors, comme le font Taiyô Matsumoto et Akira Toriyama.”

EN HAUT
Photo d'une page de *Blacksad* redessinée par Nakata.

CI-DESSUS
Un exemple de travail en couleurs dans *Levius*.

LEVIUS ©2014 Harubiss NAKATA/SHOGAKUKAN

LEVIUS



Au cœur d'une cité futuriste qui pansa lentement les blessures d'une guerre récente s'érige un nouveau type de divertissement populaire : la boxe mécanique. Ses pratiquants, gladiateurs d'un nouveau monde, sont équipés de greffes et de prothèses qui décuplent leurs performances en leur faisant risquer la mort à chaque nouveau combat. Cette menace ne décourage pas pour autant le jeune Levius, combattant surdoué qui a perdu un bras pendant la guerre et qui s'engage dans cette carrière la rage au ventre. Sous le regard exalté de la plèbe, il multiplie les combats. Dans son passé se cachent les raisons qui l'ont conduit sur le champ de bataille, comme le secret de sa virtuosité martiale. Or, son passé ressurgit d'une manière étrange à travers l'apparition d'une combattante muette à l'efficacité terrifiante. Son visage angélique lui évoque une figure du passé. Imbattable, il faudrait bientôt l'affronter et la terrasser. Or Levius n'est pas suffisamment fort, suffisamment équipé. Pire, il est persuadé de l'avoir entendue murmurer un appel à l'aide lors d'un corps-à-corps destructeur et s'est mis en tête de la sauver. Mais à quel prix ?

franco-belges. J'arpentais les bacs à la recherche de styles graphiques forts, et c'est ainsi que j'ai construit mon style. Avant de me pencher sur la bande dessinée étrangère, j'errais sans trouver de sujet qui me plaise. Cette découverte m'a vraiment sorti de l'impasse esthétique dans laquelle j'étais.

Votre travail donne l'impression que vous vous efforcez de représenter le mouvement par de nouveaux moyens graphiques, sans recourir aux lignes de vitesse ou de concentration.
Les techniques classiques pour représenter le mouvement ont été mises au point par les grands maîtres du manga, et il est bien sûr important de transmettre ce savoir-faire et d'y recourir lorsque c'est justifié. Mais je me demande très souvent si j'ai vraiment besoin d'en passer par cet héritage. Car un des sujets qui me préoccupent, c'est l'élaboration d'un langage qui ne reposerait pas forcément sur les règles académiques du manga, et là je ne parle pas uniquement des lignes de concentration ou de vitesse
Cette question de l'identité graphique m'est apparue lorsque je travaillais comme assistant, en constatant que les auteurs nous déléguaient nombre de tâches. Or, comme les assistants mettent à profit l'expérience qu'ils ont acquise dans les différents studios où ils ont travaillé précédemment, ces techniques voyagent ensuite d'un studio à l'autre. Les mêmes techniques, les mêmes savoirs, se répètent, un peu comme dans un système en vase clos. C'est pourquoi je préfère dessiner seul, j'évite de recourir aux techniques classiques si cela ne m'apparaît pas justifié.

“J'évite de recourir aux techniques classiques si cela ne m'apparaît pas justifié.”

Votre dessin semble reposer sur une technique rapide qui se passe de l'encrage.

Je dessine effectivement tout au portemine, et je n'encre pas mes planches. Ensuite je scanne le crayonné et je durcis le contraste sous Photoshop pour assombrir les gris jusqu'au noir. En revanche, ce n'est pas forcément rapide, car je passe beaucoup de temps à effacer et à redessiner. Je passe d'ailleurs probablement plus de temps à effacer qu'à dessiner, encore plus dans les scènes d'action. Le premier jet demande beaucoup d'ajustements, de tests, de tâtonnements. C'est par ces tâtonnements que j'ai peu à peu réussi à expurger mon dessin des codes du manga académique. Ce n'était pas une élimination systématique. Comme je réalise très peu d'esquisses préparatoires, de brouillons, je commence toujours par quadriller l'envers de mes planches, ainsi ces repères n'apparaîtront pas plus tard lors de la numérisation. Ensuite je passe sur une table lumineuse, les quadrillages apparaissent par transparence et je m'appuie dessus pour composer mon dessin. Je fais nombre d'allers-retours entre le recto où je dessine et le verso où j'ajuste le quadrillage pour organiser mes compositions et la mise en page le plus précisément possible C'est une technique de composition que j'ai apprise en travaillant sur *Naruto* avec Masashi Kishimoto, qui, lui, quadrillait le recto de ses planches au crayon bleu pour nous aider à composer sans que ces repères n'apparaissent à l'impression, le bleu pouvant être effacé à la photogravure.

> **"Photoshop m'aide à faire évoluer mon dessin, au lieu de le figer dans un système."**

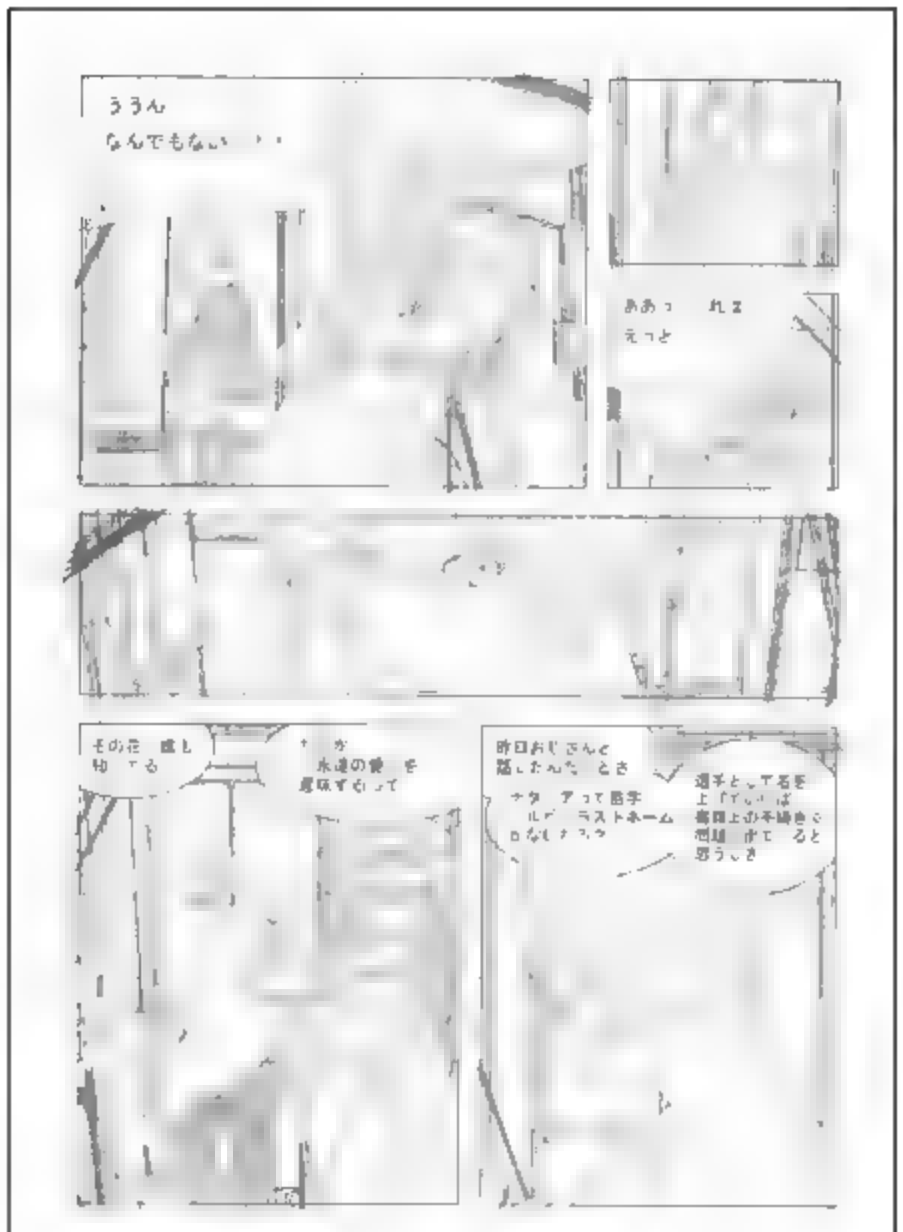
LEVIUS ©2014 Haruhiko NAKATA/SHOGAKUKAN

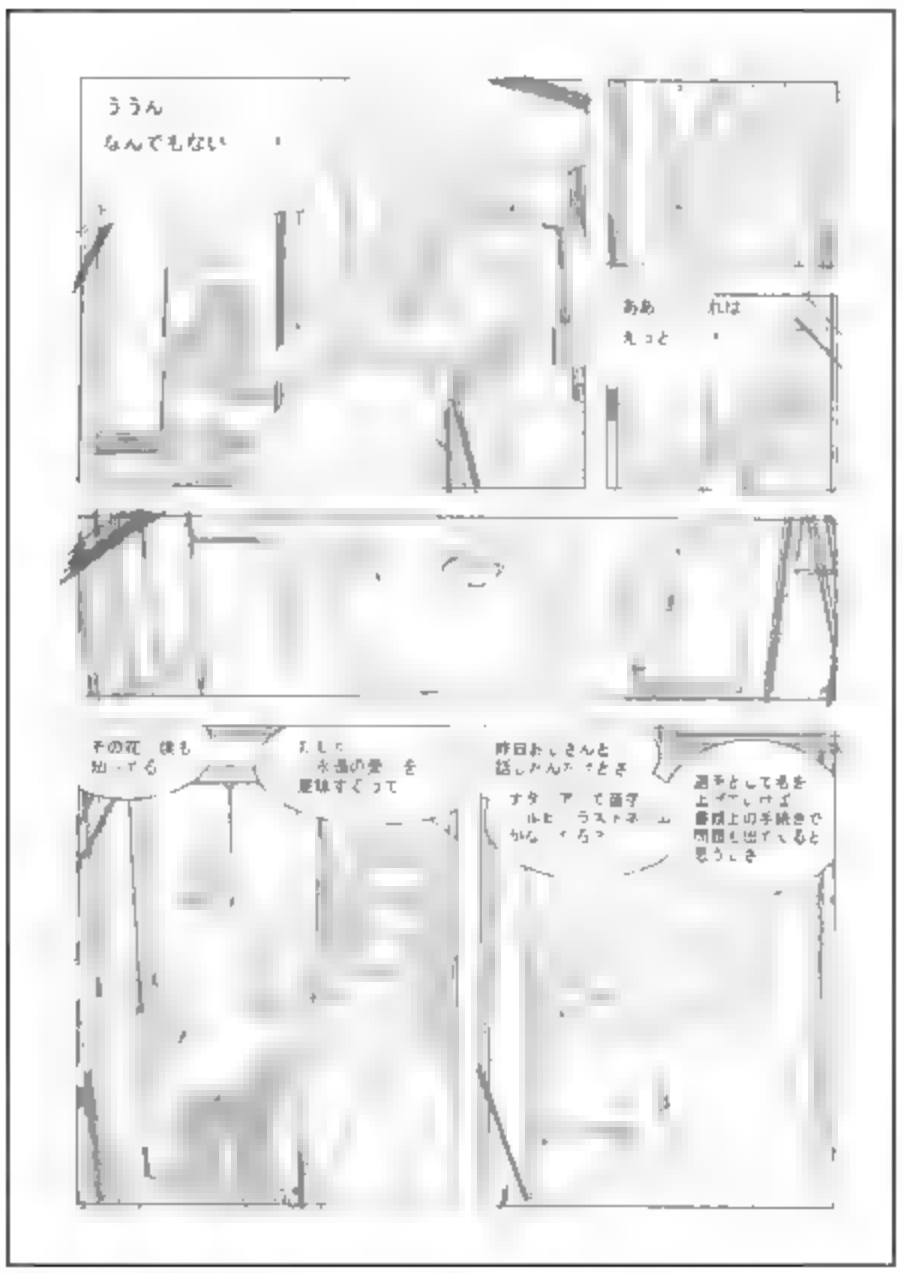
Comment avez-vous eu l'idée de sauter l'étape de l'encrage ?
Comme beaucoup d'assistants, mes crayonnés étaient très fouillis à mes débuts, mais avec le temps j'ai réussi à épurer mon trait. Au point qu'un jour, en regardant mes crayonnés, Masashi Kishimoto a cru que je les avais déjà encrés, tant le rendu lui paraissait propre Il semblait embarrassé, car il devenait plus difficile d'indiquer des corrections Normalement, un assistant doit multiplier les traits afin d'aboutir à une esquisse que l'auteur peut corriger. Quoi qu'il en soit, le jour où M. Kishimoto a confondu mon esquisse avec un encrage, je suis sorti du travail avec l'idée que je pouvais essayer de scanner mes crayonnés et d'accentuer les noirs sur Photoshop. J'ai fait des tests dès que je suis rentré chez moi. L'encrage est devenu une perte de temps dès lors qu'il ne s'agissait plus que de repasser sur un trait dont j'étais déjà sûr. L'encrage m'apparaît surtout comme une étape qui sert à faire le tri parmi les traits du crayonné.

L'ordinateur vous permet-il de gagner du temps, et donc de vous passer d'assistant ?
Pas vraiment. En tout cas, ce n'est pas pour me faciliter la vie que j'ai recours à un ordinateur. Sinon, je n'aurais pas choisi Photoshop mais un de ces logiciels créés spécifiquement pour automatiser la réalisation de mangas. Photoshop m'intéresse précisément parce que

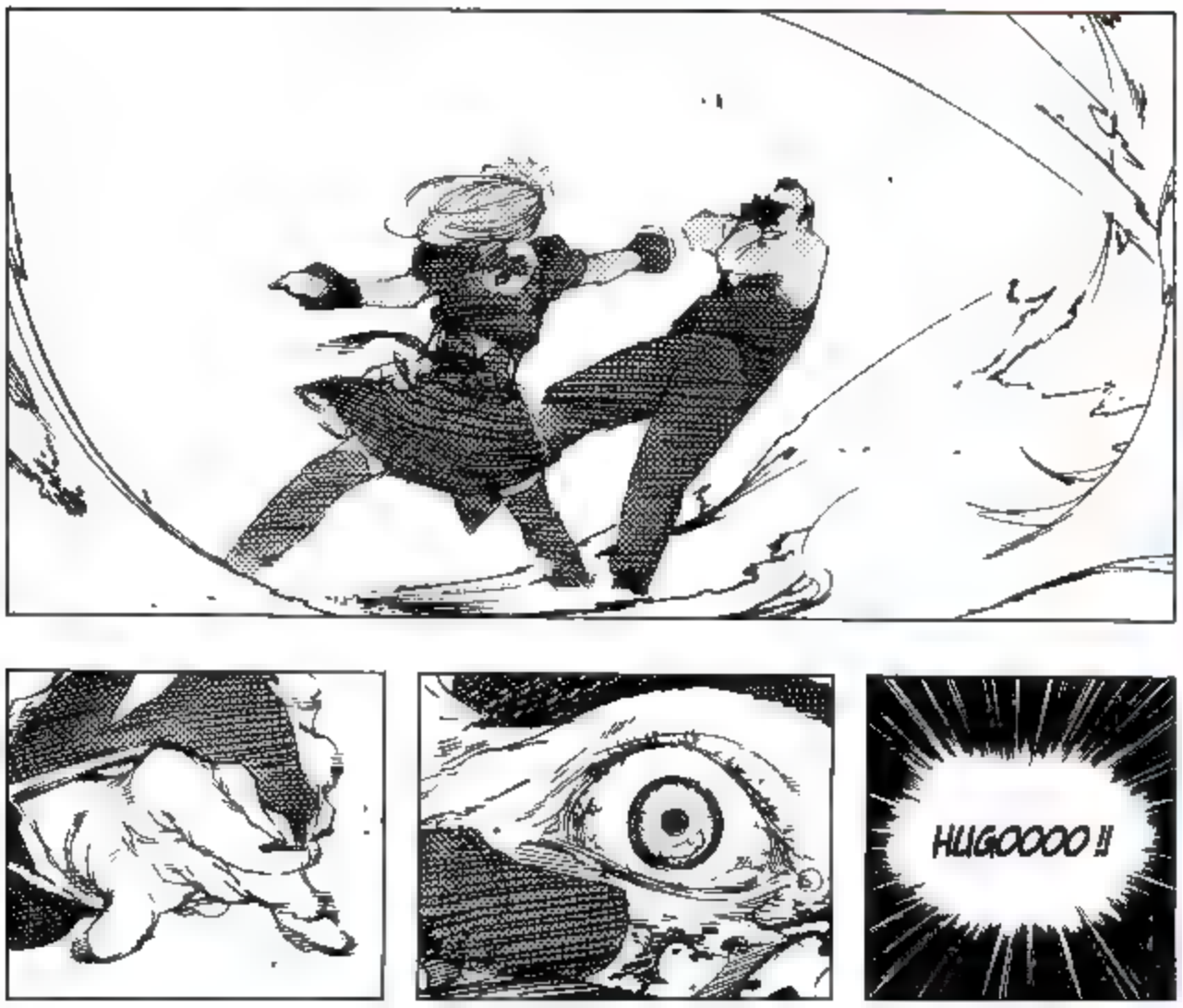
CI-CONTRE
Les onomatopées sont intégrées à des bulles pour ne pas parasiter la composition lors du dessin.

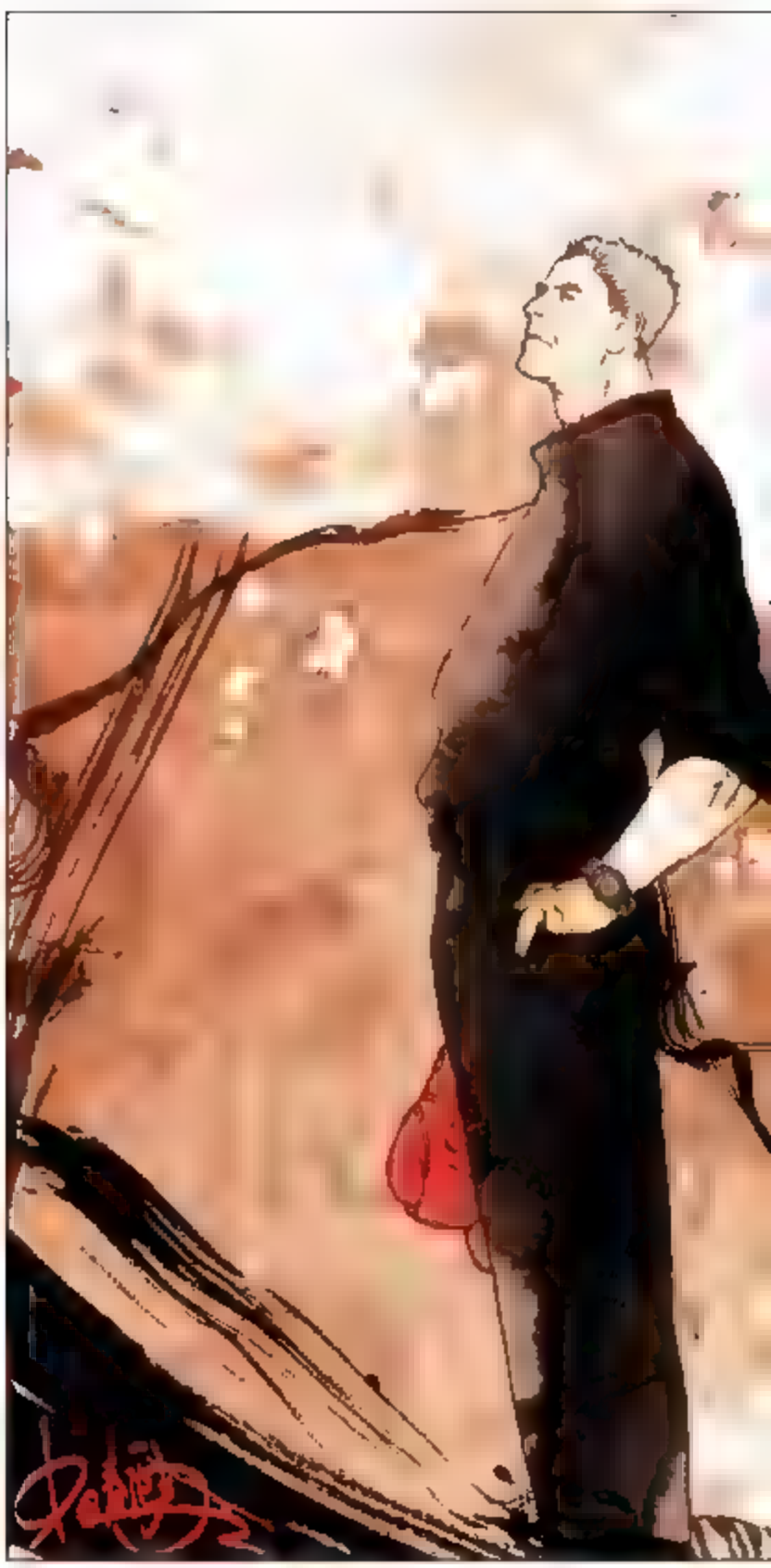
CI-DESSOUS
Exemple de grille tracée au verso de chaque planche pour aider à la composition.





© Haruhisa NAKATA





“J’ai des ambitions esthétiques et j’ai envie de donner une dimension cinématographique à mes mangas.”

c'est un logiciel d'abord pensé pour la photographie : il propose une palette d'outils pas nécessairement pensés pour le dessin, que je peux détourner pour construire une esthétique originale. Or c'est ce que je reproche aux logiciels de création de mangas semi-automatisée : ils ne se focalisent que sur le dessin, et automatisent l'application de trames, certains effets de trait un peu spéciaux. Avec Photoshop, j'ai accès à une palette d'outils plus originaux, je peux passer par exemple le dessin en négatif, flouter certaines zones de l'image. Ce logiciel m'aide à faire évoluer mon dessin, au lieu de le figer dans un système. Par exemple, quand je l'utilise dans mes travaux de commande pour la presse, les solutions auxquelles je pense sont différentes. Je trouve alors de nouvelles idées, que j'importe ensuite dans ma grammaire de bande dessinée.

Levius adopte le sens de lecture occidental, avec des bulles à l'horizontale et non à la verticale. Pourquoi ?
M. Egami envisageait au départ de publier *Levius* sur Internet. Comme les mangas en ligne sur le site d'*Ikki* étaient disponibles en japonais et en anglais, je me suis dit que je n'avais qu'à épouser le sens de lecture occidental. À cette époque, un autre manga, *Pandemonium* de Sho Shibamoto, commençait d'ailleurs à être publié avec ce sens de lecture. Je n'ai jamais pensé que ça poserait problème, car *Levius* ne devait pas se poursuivre si longtemps. Pour moi c'était un projet expérimental où je pouvais tout essayer. M. Egami et moi discutions de ce qu'il était possible de faire grâce à la publication en ligne : une mise en couleurs puisque ça ne coûte pas plus cher, ajouter du son, du mouvement, réfléchir au format le plus adapté à la lecture sur tablettes… Finalement, *Levius* a été prépublié dans *Ikki* puis dans *Ultra Jump*, une fois *Ikki* en faillite. C'était devenu la seule série avec un sens de lecture occidental publiée dans ces magazines. M. Egami m'a rassuré en me disant que *Levius* serait le nouveau standard international ! Mais franchement, si j'avais su que la série s'inscrirait dans la durée, j'aurais adopté le sens de lecture japonais.

Pourquoi avoir également placé les onomatopées à l'intérieur de bulles ?
Je n'ai jamais aimé composer le dessin en tenant compte de la place à accorder aux onomatopées. Ça perturbe ma réflexion sur la composition. Du coup, je préfère les ajouter dans des bulles a posteriori, une fois le dessin abouti.

Avez-vous également choisi de recourir à des bulles horizontales pour faciliter votre travail de composition ?
Pas vraiment, même si ça a une grande influence. Comme je composais *Levius* dans le sens de lecture occidental, il m'est apparu logique d'adopter la bulle horizontale propre à ces bandes dessinées. Dans la pratique, je constate qu'inscrire le texte dans des bulles horizontales présente nombre d'avantages. D'abord, les lignes de

CI-DESSUS
Travail d'illustration pour la presse.

> **"Inscrire le texte dans des bulles horizontales présente nombre d'avantages."**

texte peuvent s'étendre en longueur sans gêner la lecture, alors qu'à la verticale, il est d'usage de changer de colonne tous les huit ou dix caractères pour conserver un confort suffisant. Avec cette flexibilité qu'offre la mise en page du texte à l'horizontale, il est plus facile d'adapter la taille et la forme des bulles à la composition du dessin. Les bulles verticales, elles, sont obligées le plus souvent de prendre toute la hauteur de la case. Comme les cases ne sont pas souvent très hautes, les bulles s'empâtent en largeur car le texte est obligé de sauter à la colonne suivante très souvent, et elles réduisent par conséquent l'espace alloué au dessin, à moins là aussi d'élargir la case exagérément. Le plus gros inconvénient du texte à la verticale, c'est qu'il force à privilégier la disposition des bulles et à insérer le dessin dans l'espace restant. Le dessin vient combler les vides, ce qui est très gênant lorsque l'on souhaite, comme moi, donner une impression d'espace. Sans compter qu'avec ces bulles plantées toutes droites, comme les personnages, la composition devient rapidement monotone.
Avec le texte retranscrit à l'horizontale, je calibre les bulles selon mes besoins, je peux étendre les lignes de texte jusqu'à 40 caractères sans créer d'inconfort de lecture. Si je n'avais pas adopté cette mise en page, la palette des mouvements de mes personnages aurait été plus limitée, les cases étirées à la verticale se multiplieraient à cause des dialogues et je serais fatalement obligé de multiplier les visages en gros plan

Je suis convaincu que le dessin des mangas n'évolue pas en partie à cause de ces bulles verticales. En tant que dessinateur, mon expérience m'amène à penser que ce standard japonais de disposition du texte empêche de travailler la composition du dessin de manière détaillée, comme c'est le cas dans les bandes dessinées occidentales.

Du point de vue du dessin, y a-t-il d'autres sujets sur lesquels la bande dessinée vous semble plus intéressante que le manga ?
Oui. Par exemple la palette d'expressions faciales est formatée. Les dessinateurs accordent un peu systématiquement les expressions faciales au type de scène qu'ils souhaitent raconter. C'est un réflexe mécanique, ils se contentent de recycler ce qui existe déjà, un peu comme s'ils utilisaient des tampons encreurs, par souci de rendement, pour tenir les rythmes de parution hebdomadaires et déléguer du travail aux assistants. Les mangakas pour lesquels j'ai travaillé en tant qu'assistant ne recouraient pas à ce genre de procédé, mais la prépublication hebdomadaire tourne souvent au combat permanent contre le temps. Ce système est le résultat d'une longue réflexion sur la dimension productive et industrielle de l'écriture et du dessin qui permet à n'importe quel dessinateur de s'en sortir sur le plan esthétique, même les moins bons peuvent faire illusion. Mais pour quelqu'un comme moi qui aime dessiner, ce système est d'un ennui terrifiant. Certains responsables éditoriaux de grands magazines me conseillent parfois de ne pas fignoler autant, car un dessin chiadé n'aide en rien les ventes. J'entends le bien-fondé de cet argument, mais j'ai également des ambitions esthétiques et j'ai envie de donner une dimension cinématographique à mes mangas. Je pense, comme Katsuhiro Ôtomo, que les codes graphiques figent le manga, et que pour évoluer il faut s'en libérer.

Est-ce notamment pour éviter de tomber dans ces travers que vous refusez de travailler avec des assistants ?
Tout d'abord, comme je n'encre pas mes crayonnés, il m'est difficile de déléguer le dessin à un tiers. D'autant que si les personnages et les décors ne sont pas dessinés par la même personne, l'ensemble manque souvent de cohérence. Cela me permet également d'éviter d'éventuels problèmes relationnels Mais surtout, les assistants apportent avec eux les méthodes apprises dans leur précédent studio et vont propager une approche systématique du dessin. Après, chacun refile ses techniques aux autres, et une uniformité s'installe. Je pense vraiment que ce système permet au manga de tenir sur le plan industriel, mais j'aspire à créer quelque chose de personnel. Quand j'étais assistant pour des auteurs du *Jump*, je n'étais pas vraiment conscient de ce problème. C'est en lisant les histoires d'Inio Asano dans *Big Comic Spirits* que j'ai été sidéré de voir la liberté créative qu'offrait Photoshop. C'était en 2005-2006, une période charnière durant laquelle tout le monde s'est mis à travailler sur ordinateur. Cela ouvrait de nouveaux horizons artistiques, permettait de travailler seul et d'expérimenter. *Spirits* étant publié par les éditions Shôgakukan, je me suis dit que j'allais alors proposer mon travail à *Ikki*, publié chez le même éditeur.

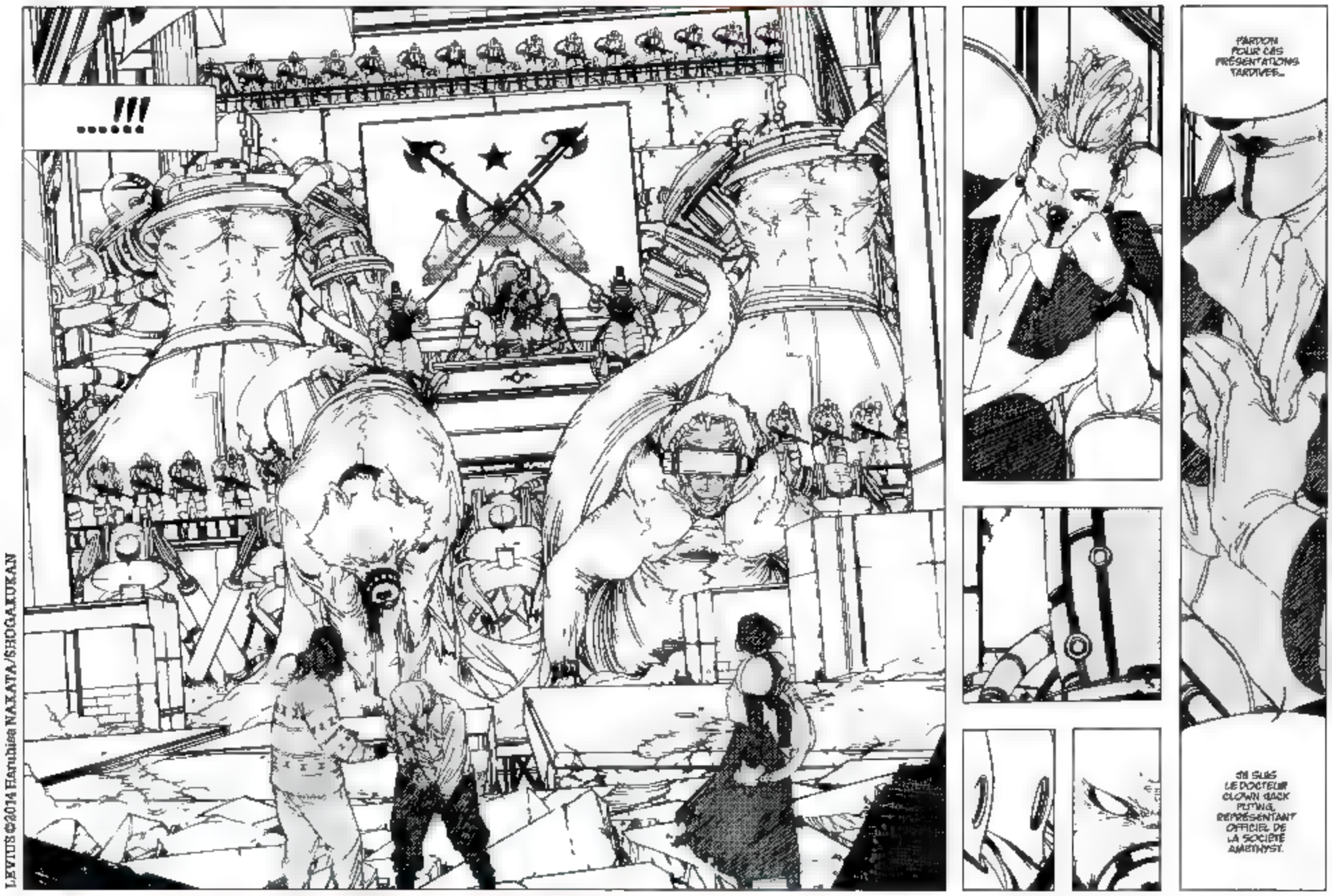
[redacted]
Travail d'illustration pour la presse.

©Haruhisa NAKATA

Levius était au départ censé être un récit court, avez-vous dû changer la structure de l'histoire en cours de route ?
Mon éditeur n'était pas satisfait des débuts. J'ai dû reprendre l'histoire de nombreuses fois au cours du premier volume. Mais dès que nous avons donné de l'ampleur à l'intrigue, les lecteurs ont plébiscité la série Mon ambition de départ, c'était de ne pas suivre les règles du *shônen* classique, avec un héros qui affronte des ennemis de plus en plus puissants Je voulais dépeindre le quotidien des personnages, installer une ambiance mélancolique. M Egami était contre J'ai commencé à me conformer aux règles du genre à partir du quatrième épisode, et la popularité s'est vraiment mise à croître à partir du sixième. Dans mon entourage, les gens m'encourageaient finalement beaucoup à revenir à une structure de *shônen* classique, mais en cultivant mon style plus européen.

« Dès que nous avons donné de l'ampleur à l'intrigue de *Levius*, les lecteurs ont plébiscité la série. »

Hideki Egami, vous êtes l'éditeur de *Levius*. De votre point de vue, qu'est-ce qui n'allait pas jusqu'au quatrième épisode ?
Le ton et le squelette de l'univers étaient posés. Nakata voulait présenter les personnages les uns après les autres, pour que le lecteur ne devine que partiellement leur parcours et leur histoire personnelle. Cette approche était intéressante, mais au bout du troisième épisode, j'ai senti qu'il fallait passer à autre chose. Non seulement pour séduire le lecteur, mais surtout pour donner du souffle et de l'intensité à l'intrigue. Le quatrième épisode est très court, très dense, le nombre de pages a été réduit de moitié. Le problème ne venait pas du dessin, mais du besoin de trouver une forme et des thèmes qui puissent se développer Taiyô Matsumoto propose lui aussi un trait et des partis pris de mise en scène audacieux, mais les enjeux de ses histoires sont limpides · des héros, des ennemis et des rapports de rivalité structurent le scénario. Ce qui le distingue des *shônen* classiques, ce sont le dessin et les dialogues. Comme l'intrigue de *Levius* tourne autour du


...!!!
PARDON POUR CES PRÉSENTATIONS TARDIVES...
JE SUIS LE DOCTEUR CLOWN BACK FLYING, REPRÉSENTANT OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ AMETHYST.

LEVIUS ©2014 Haruhisa NAKATA/SHOGAKUKAN

"L'encrage est une perte de temps dès lors qu'il ne s'agit plus que de repasser sur un trait déjà sûr."

thème du combat, il est apparu naturel de se replier sur un schéma classique pour inscrire la publication dans la durée, avec un héros qui évolue. Le style de Nakata le distingue des *shônen* classiques, donc nous ne devions pas craindre qu'il y ait un peu d'académisme dans la dramaturgie. Nous avons restructuré le scénario en posant des jalons : une héroïne, un rival, même si finalement son rôle est plutôt inhabituel puisqu'il meurt sans affronter le héros.

Revenons à vous, Haruhisa Nakata. Combien de temps passez-vous à storyboarder l'histoire et à dessiner ?
Le scénario m'occupe beaucoup, j'ai envie de dire en permanence. Je consacre au moins cinq à sept jours au découpage du storyboard, et les trois semaines suivantes au dessin, tout en continuant à construire l'intrigue. Avant de storyboarder un épisode, j'écris un résumé très rapide que je soumets à M. Egami. Mais je ne lui parle jamais de la suite.

***Levius* a d'abord été publié dans *Ikki* avant de passer dans *Ultra Jump*. Cela a-t-il eu des conséquences sur la série ? Le public est-il différent ?**
Non, rien n'a changé. M. Egami est toujours mon responsable éditorial, et le contenu reste le même. Disons que les évolutions de la série résultent surtout de mes changements personnels. Le principal changement, je crois, vient de mon inscription sur Facebook, peu après la parution du troisième volume. Durant l'écriture du premier épisode, je n'arrivais pas à trouver le ton juste, je ne savais pas à qui je voulais m'adresser, ni qui allait me lire. J'espérais être lu par les gens qui aiment le travail de Daisuke Igarashi, Natsume Ono ou Taiyô Matsumoto. Avec Facebook, j'ai rencontré mon lectorat. Et j'ai pris conscience qu'il comptait plus de lycéennes que je ne le pensais. Mes lectrices ont surtout entre 16 et 24 ans, et rarement au-delà de cet âge. Passé 25 ans, mon public est principalement masculin. Mais les femmes représentent la moitié de mon lectorat, ce qui n'a pas manqué de m'étonner, car cela veut dire que mon public lit aussi des séries comme *Tokyo Ghoul* ou *Kuroko's Basket*. Cette prise de conscience m'a influencé, j'ai compris qu'il fallait que *Levius* soit plus léger, plus lisible et plus accessible. Depuis, j'ai modifié mon écriture et créé des personnages plus en phase avec la typologie des lecteurs qui suivent la série.

Savez-vous quand et comment *Levius* se terminera ?
Non, pas pour le moment. Disons que nous avons une vague idée, mais le succès est primordial dans ce genre de décision. Peut-être que je ne pourrai pas développer l'histoire autant que je le souhaite, ou peut-être devrai-je la continuer alors que je souhaiterais l'arrêter. ◆

Mille mercis à M. Hideki Egami à Mme Yukiko Sunaga, à M. Masato Hara, et à toute l'équipe des éditions Kana.

Charlier MiTacq © Dupuis

La Patrouille des Castors

EN GROUPE, EN LIGUE, EN PROCESSION

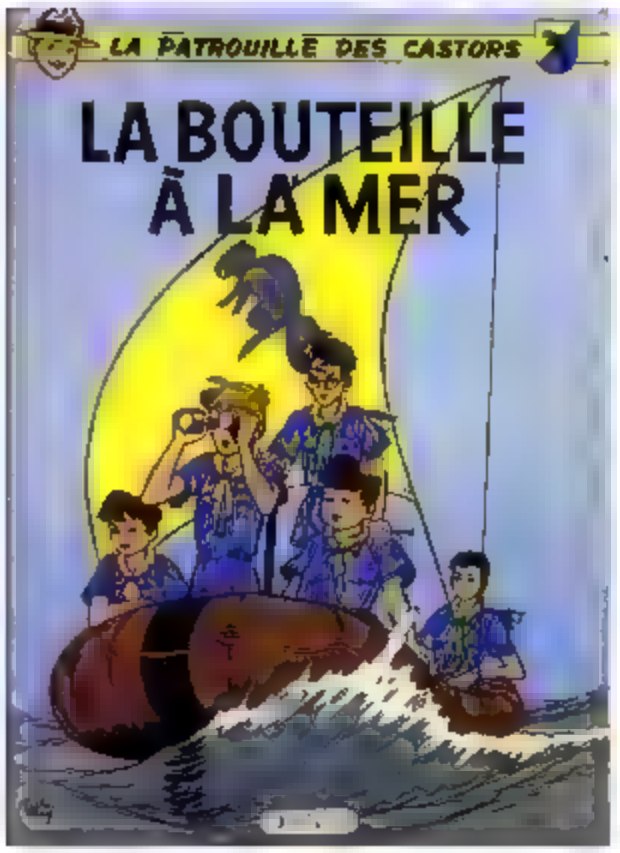
La Patrouille des Castors... Quoi de plus scout, de plus traditionnel, de mieux dégagé derrière les oreilles ? Quoi de plus aguichant pour le pastiche et l'ironie ? Pourtant, cette série chargée d'un lourd bagage idéologique a opéré à mi-course un véritable tête-à-queue, passant du noir corbeau au rose vif tout en conservant un charme permanent. Le reflet d'une génération ?

PAR FABIEN TILLON

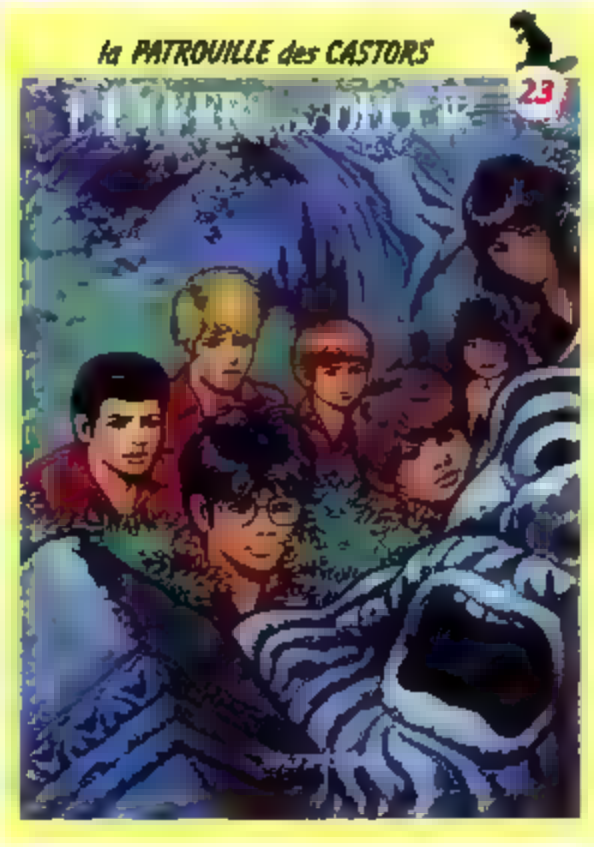
Curés rédempteurs, moines contre-révolutionnaires, militarisation plus ou moins masquée, uniformes et drapeaux... le contenu de nombreux épisodes des *Castors* est salé ! Bien sûr, il ne s'agit pas d'une œuvre propagandiste, ni par ses visées ni par ses conditions de publication : le contenu moral ou politique reste plus ou moins discret. Il demeure distillé au compte-gouttes, au détour d'un dialogue, d'une bulle ou d'une scène... Le charme de cette série classique permet de rendre palpitantes des intrigues basées sur la rencontre entre l'aventure et les conceptions du scoutisme. Il n'en demeure pas moins que la série véhicule des valeurs que n'auraient pas reniées, aujourd'hui comme hier, les défenseurs du traditionalisme. Ainsi, dans *Le Mystère de Grosbois*, épisode inaugural paru de novembre 1954 à mars 1955 dans le journal *Spirou*, peut-on lire une défense et une illustration de la contre-révolution chouanne. Le baron de Grosbois explique aux jeunes Castors comment, dans les années 1790, son ancêtre « forcé de fuir précipitamment devant les révolutionnaires » a confié « son énorme trésor » aux « moines installés depuis toujours sur ses terres ». Ceux-ci, « massacrés impitoyablement » par les « Bleus », trouvèrent la ressource de cacher in extremis le magot dans les ruines de leur couvent incendié... la famille Grosbois ne conservant qu'un « crucifix en or massif ». Toute une ambiance réactionnaire, voire maurrassienne, est ici évoquée : la barbarie des Jacobins, l'alliance naturelle de l'Église et de la noblesse, le symbole de la croix qui demeure dans la famille comme un trésor du cœur... Second exemple, *Le Disparu de Ker-Aven*, qui s'achève sur une vignette de patronage : les scouts y sont applaudis sur une scène par un aréopage comprenant au premier rang, assis côte à côte, les piliers de la société patriarcale : un général, un curé, un riche bourgeois... Un autre épisode des débuts de la série s'avère être un véritable festival : on y compte une leçon de morale judéo-catholique toutes les deux planches ! Il s'agit du *Trophée de Rochecombe*, soit le tome 6. Poulain distribue ses ordres sans discussion (planche 7). Les garçons entonnent des airs liturgiques à la veillée (planche 11). Les Castors montent un totem en utilisant la statue

La série véhicule des valeurs que n'auraient pas reniées, aujourd'hui comme hier, les défenseurs du traditionalisme.

Charlier MiTacq © Dupuis



Charlier MiTacq © Dupuis



Charlier MiTacq © Dupuis

gauloise qu'ils ont trouvée dans le sol, et en profitent pour exécuter une petite cérémonie paramilitaire (planche 13). Faucon félicite Poulain en lui disant qu'il a une « âme de missionnaire » (planche 35)… Les Castors sont par ailleurs appelés, dans une ambiance très guerre froide, à lutter contre les services secrets d'un pays communiste imaginaire, la Braslavie, afin d'y rétablir la monarchie et les traditions de Dieu (le diptyque *La Couronne cachée / Le Chaudron du Diable*). La patrouille avait déjà été confrontée à l'hydre rouge dans l'album *La Bouteille à la mer*.

Le désir de convertir ?

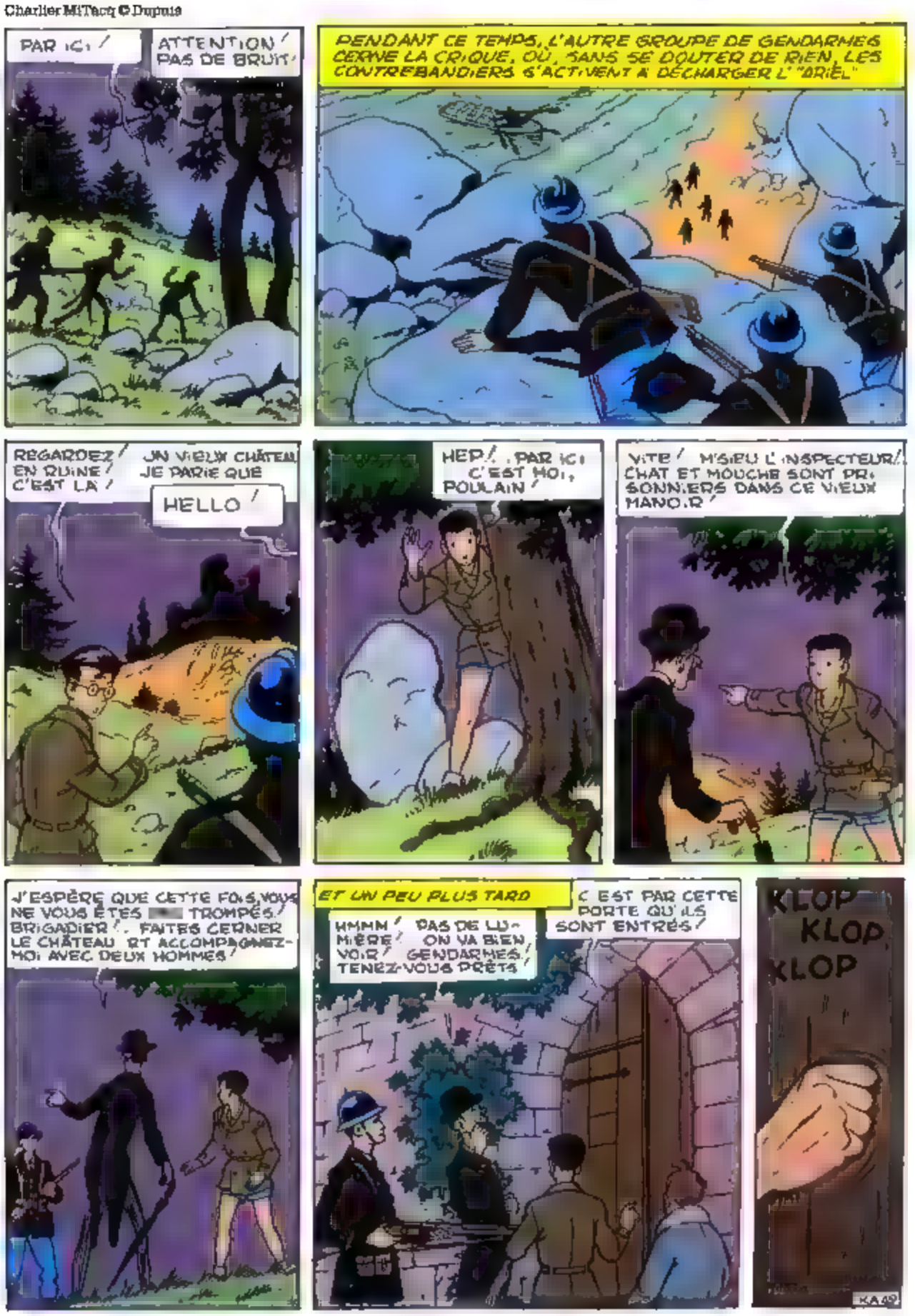
Faut-il voir l'ombre du scénariste, Jean-Michel Charlier ? Avait-il une volonté de convertir de jeunes âmes ? Auteur par ailleurs (et plus tardivement) d'aventures nettement plus libertaires, telles celles d'un cow-boy rebelle nommé Blueberry, il ne cesse d'étonner par l'espèce de rage bien-pensante qui marque les premiers épisodes des *Castors*. « Charlier n'était pas un politique, mais un homme intéressé par la géopolitique, affirme Gilles Ratier, auteur de *Jean-Michel Charlier vous raconte…* (éditions Le Castor Astral) Il n'était pas non plus un affreux réactionnaire. C'était un bon vivant, un humaniste qui aimait s'amuser. Il était également solidaire avec ses camarades de galère, n'hésitant pas à se placer au premier rang pour créer le premier syndicat des auteurs de bande dessinée, au grand dam de la direction de la World's P Press, qui leur en a beaucoup voulu.. Dans les années 1970, il donnait discrètement de l'argent aux auteurs espagnols et sud-américains exilés à Paris. » Mais alors, d'où vient cette ambiance réac dans *La Patrouille* ? « Il est certain que Charlier est resté marqué, dans ses jeunes années, par son enfance catholique et scout. Après 68, il a totalement évolué.. Il est fort possible que ce soit plutôt le très conservateur Georges Troisfontaines, patron de la World's P. Press, qui a demandé de charger la barque idéologique, pour fournir aux Dupuis un produit très propre sur lui. » Car l'époque, en Belgique francophone, reste incontestablement marquée par une odeur de sacristie. Comme le rappelle Philippe Delisle dans sa pénétrante étude *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?* (éditions Karthala), « l'Église catholique (dans l'entre-deux-guerres) a développé un projet de reconquête, de restauration d'une société toute chrétienne, que résume fort bien la devise du pontificat de Pie X, entamé en 1903 . *Instaurare omnia in Christo* ("Restaurer toutes choses en Jésus- Christ"). Dans le cadre d'un tel programme, une attention particulière est portée à la jeunesse », notamment par le biais de la presse et de la bande dessinée. Et tout particulièrement dans la très croyante Belgique wallonne. *La Patrouille* est donc née dans ce giron catho. La série est créée pour la World's P. Press, agence dont certaines bandes dessinées sont vendues aux éditions Dupuis et au journal *Spirou*– la famille Dupuis étant marquée par un net penchant œcuménique. Le magazine dispose d'un conseiller religieux, le père jésuite Philippe Sonnet, professeur au collège de Charleroi, qui distribue dans l'ombre satisfecit et mises en garde. Les éditions Dupuis ne sont pas une maison confessionnelle, néanmoins les liens avec le patronage sont nombreux, ne serait-ce que par le biais des abonnements et des perspectives de diffusion…

La réaction aux Castors

Face à ce souffle moralisateur, la tentation peut être grande de se rebeller – ou de rigoler en retour. On comprend ainsi l'irrépressible envie qui peut saisir certains auteurs, lecteurs de la série dans leur jeunesse, d'en proposer une vision renversée, critique et ironique. Le scénariste Yann est, parmi ceux-là, l'un des plus aiguisés. Outre ses moqueries dans les *Hauts de pages* de *Spirou*, sa série *La Patrouille des Libellules* (trois tomes aux éditions Glénat avec le dessinateur Hardy), entamée au milieu des années 1980, se présente comme le double sardonique des

L'époque, en Belgique francophone, reste incontestablement marquée par une odeur de sacristie.

Charlier/Mitacq © Dupuis

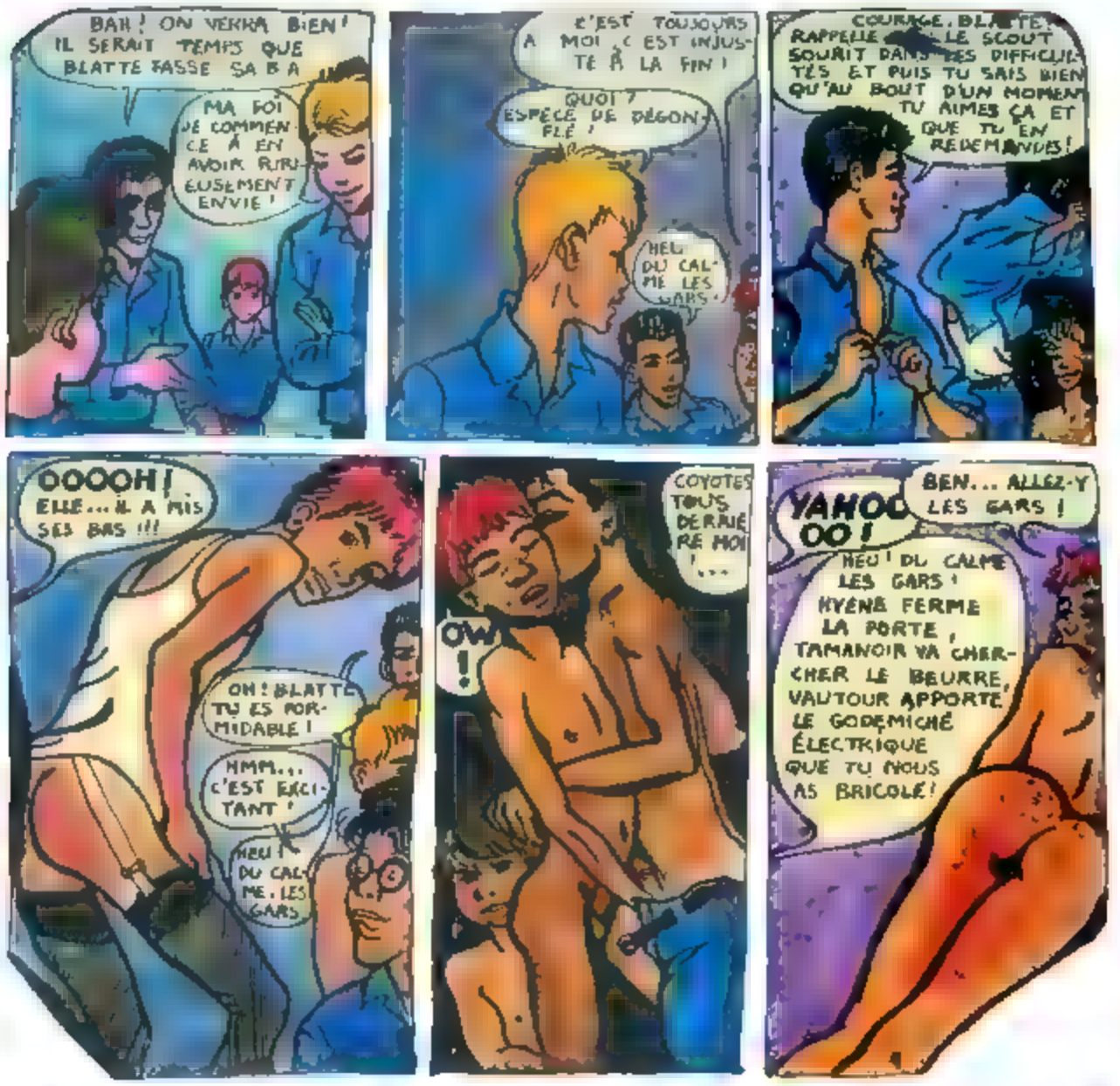

PAR ICI !
ATTENTION ! PAS DE BRUIT !
PENDANT CE TEMPS, L'AUTRE GROUPE DE GENDARMES CERNE LA CRIQUE, OÙ, SANS SE DOUTER DE RIEN, LES CONTREBANDIERS S'ACTIVENT À DÉCHARGER L' "ARIEL"
REGARDEZ ! EN RUINE ! C'EST LÀ !
UN VIEUX CHÂTEAU ! JE PARIE QUE
HELLO !
HEP ! . PAR ICI ! C'EST MOI, POULAIN !
VITE ! M'SIEU L'INSPECTEUR ! CHAT ET MOUCHE SONT PRISONNIERS DANS CE VIEUX MANOIR !
J'ESPÈRE QUE CETTE FOIS, VOUS NE VOUS ÊTES [redacted] TROMPÉS, BRIGADIER ! . FAITES CERNER LE CHÂTEAU ET ACCOMPAGNEZ-MOI AVEC DEUX HOMMES !
ET UN PEU PLUS TARD
HMMM ! PAS DE LUMIÈRE ! ON VA BIEN VOIR ! GENDARMES ! TENEZ-VOUS PRÊTS !
C'EST PAR CETTE PORTE QU'ILS SONT ENTRÉS !
KLOP KLOP KLOP
KAZ

CI-DESSUS
Les Castors, supplétifs des gendarmes...

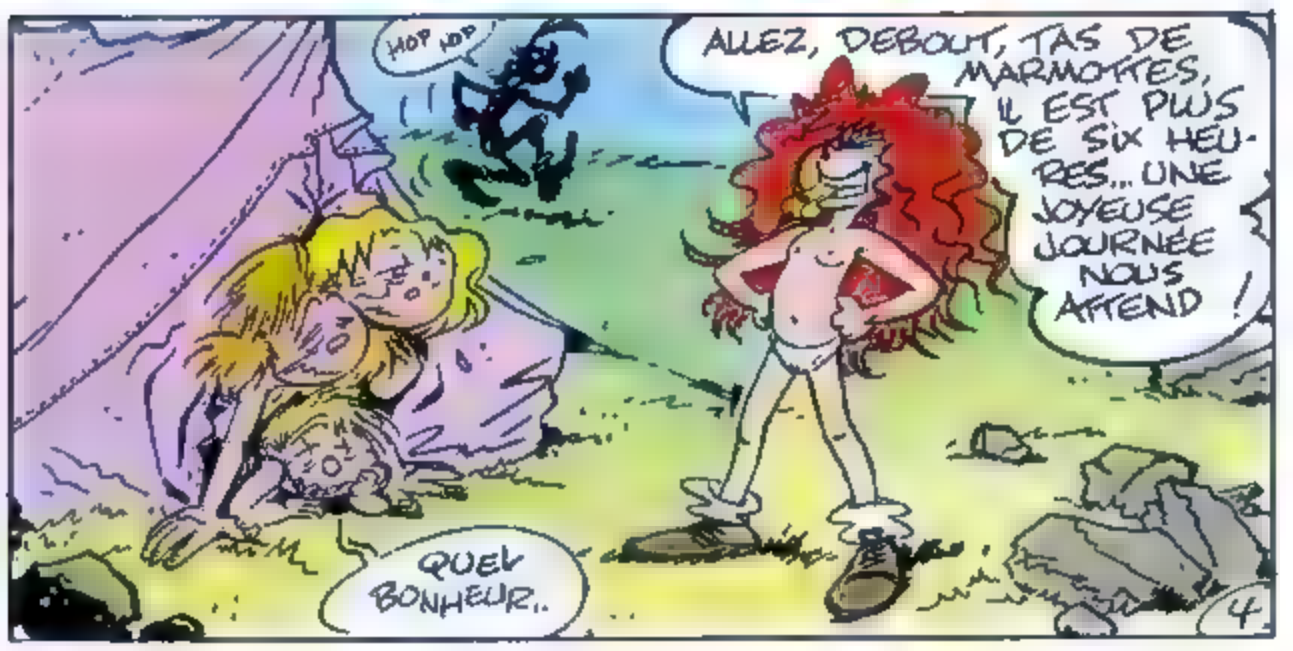
Castors. Ainsi *Le Chien des Cisterciens*, ouvrage initial de la série, peut-il se lire comme une synthèse acide du *Mystère de Grosbois* et de *L'Inconnu de la villa mystère*. On y retrouve les mêmes ingrédients : ruines anciennes abandonnées aux brumes, enfants menacés d'enlèvement, molosses noirs errant sous la lune en exhibant leurs dents d'ivoire... On y assiste également au quotidien des scouts – en l'occurrence des guides, leur équivalent féminin. Mais l'esprit caustique du scénariste renverse résolument le miroir. Ainsi, on s'intéresse non pas à la tambouille du camp, mais au creusage des feuillées, non pas aux prières en commun, mais à la lecture fantasmée d'œuvres impies – *Claudine à l'école*, de Colette ! –, non pas à la noblesse des B.A., mais surtout aux rêveries érotico-romantiques de filles plus délurées que prévu... sans compter les scènes particulièrement scabreuses, comme cette exhibition de pénis organisée par les voyous du village pour l'édification (?) de la chef des Libellules, Haridelle. Difficile de faire plus *hardcore* ! Peut-on aller plus loin ? Oui ! Car *La Patrouille* a inspiré d'autres réactions artistiques, plus acides encore. Celle d'Alex Barbier est un sommet. Dans son dernier ouvrage, *Dernière Bande*

La *Patrouille des Libellules* se présente comme le double sardonique des *Castors*.

(Frémok), l'auteur de *Lettres au maire de V* insère au milieu de ses dessins des planches pétulantes inspirées de nos héros. « J'ai été lecteur des *Castors* dans ma jeunesse. J'adorais ces aventures, mais j'étais également troublé par la beauté de tous ces jeunes visages. Il faut dire que, lorsque j'avais 14 ans, je fréquentais les garçons dans les toilettes de l'école... *La Patrouille* m'excitait. Je trouvais un érotisme dans le dessin de Mitacq. Il y avait de la sexualité cachée. Et puis, toute cette pureté, ce côté vertueux, cela me faisait rire, j'avais envie de tripoter tout ça. Alors j'ai fait ces planches pour faire rigoler mes copains aux Beaux-Arts, vers la vingtaine. » Et quelles planches ! Pour extraire l'homo-érotisme qu'il y trouvait adolescent, et le rendre plus explicite, Barbier n'hésite pas. Les Castors s'enfilent, s'embrassent, s'enlacent, se travestissent, goûtent à l'amour buccal, à l'amour tout court, entre jeunes hommes. « Oui, je trouve que j'ai été bon, sur ces planches. J'ai failli les perdre dans un incendie, il y a quelques années, mais par miracle elles sont passées à travers les flammes... J'avais aussi pastiché Gotlib, mais cela a brûlé... Je n'ai jamais été scout, hélas. J'imagine bien que sous une tente, il doit s'en passer des choses. » Rejoignant Yann, Barbier révèle : sous le vernis bien-pensant, les génies du désir s'agitent. Et plus l'enduit est rutilant, plus on imagine en dessous la couche de vérité ferme, douce, humide et pantelante. Cet aspect troublant de « l'imaginaire scout » rapproche *La Patrouille* des débats entourant les œuvres de Serge Dalens, Jean-Louis Foncine, Pierre Labat et Pierre Joubert pour la collection « Signe de piste » (Mitacq a été l'élève de ce dernier). Imaginaire étrange où de blonds éphèbes torses nus et portant des shorts moulants bâtissent des camps de fortune dans les bois, tout en croisant parfois la route des Jeunesses hitlériennes (épisode *Le Bracelet de vermeil* de la saga *Le Prince Éric*, paru en 1937).


BAH ! ON VERRA BIEN ! IL SERAIT TEMPS QUE BLATTE FASSE SA B A
MA FOI JE COMMENCE À EN AVOIR RUREUSEMENT ENVIE !
C'EST TOUJOURS À MOI ! C'EST INJUSTE À LA FIN !
QUOI ? ESPÈCE DE DÉGONFLÉ !
HÉ ! DU CALME LES GARS !
COURAGE, BLATTE ! RAPPELLE-TOI LE SCOUT SOURIT DANS LES DIFFICULTÉS ET PUIS TU SAIS BIEN QU'AU BOUT D'UN MOMENT TU AIMES ÇA ET QUE TU EN REDEMANDES !
OOOOH ! ELLE... IL A MIS SES BAS !!!
ON ! BLATTE TU ES FORMIDABLE !
HMM... C'EST EXCITANT !
HÉ ! DU CALME, LES GARS
COYOTES TOUS DERRIÈRE MOI !...
OW !
YAHOOOO !
BEN... ALLEZ-Y LES GARS !
HÉ ! DU CALME LES GARS ! HYÈNE FERME LA PORTE, TAMANOIR VA CHERCHER LE BEURRE, VAUTOUR APPORTE LE GODEMICHÉ ÉLECTRIQUE QUE TU NOUS AS BRICOLÉ !

Barbier © Frémok



Yann Hardy © Glénat

CI-DESSUS
Toute l'acidité de Yann au service d'un pastiche
fruit : *La Patrouille des Libellules*.

Le rapport ambigu au traditionalisme

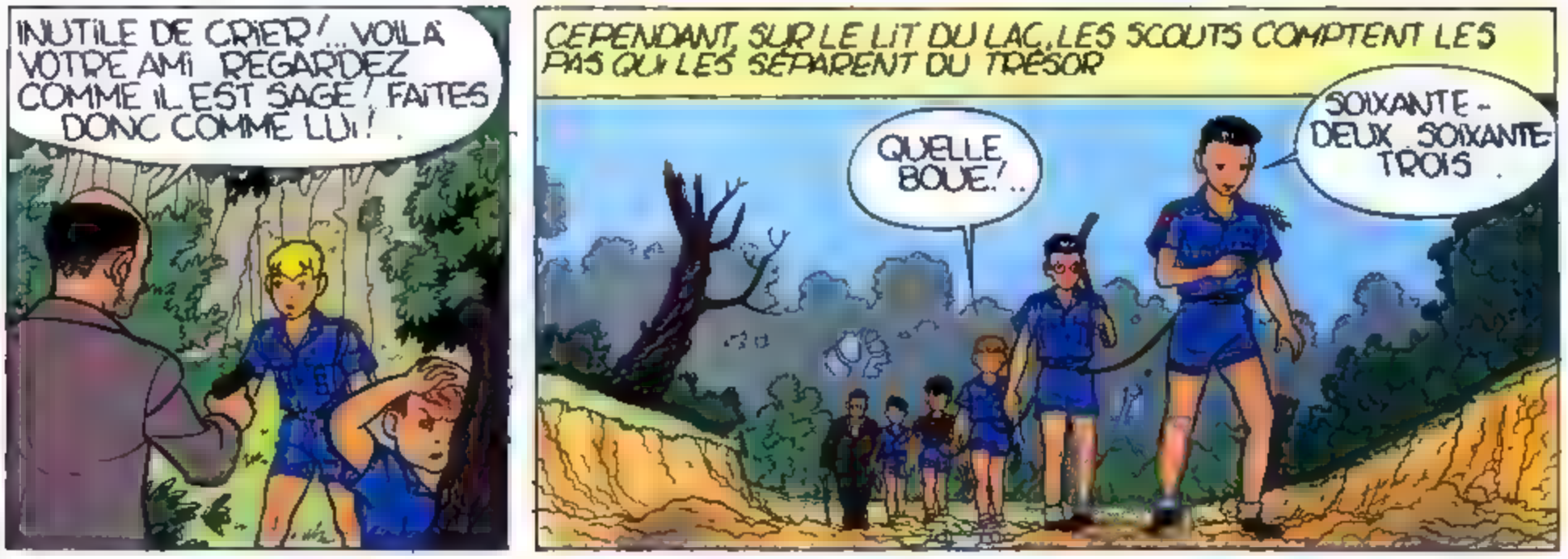
Avec les *Castors*, heureusement, on n'en est pas là. Il y a pourtant un cousinage, une sorte de dénominateur commun – ne serait-ce que par le dessin et l'inspiration traditionaliste parfois pesante –, qui donne à certaines pages un goût parfois déroutant, voire agaçant. Goût qui, au fil du temps, s'amenuise. Et même disparaît complètement. Qu'arrive-t-il à nos Castors à partir des années 1970 ? Le monde change. La décrispation de la guerre froide, Mai 1968 et Vatican II sont passés par là. Toute une génération de créateurs belges – Hergé et Franquin les premiers – remet en question son éducation catholique et conservatrice, ce qu'Hergé nommait « le démon de la pureté ». *La Patrouille* va alors amorcer une volte-face radicale, se transformant peu à peu en œuvre chargée de valeurs chrétiennes de gauche, voire d'un certain tiers-mondisme flirtant avec les thèses de l'ingérence humanitaire. Charlier n'est pas étranger à ce changement. Déjà, à l'aube des années 1960, *Le Secret des monts Tabou* sonne comme un pamphlet

À partir des années 1970, *La Patrouille* va amorcer une volte-face radicale.

antiraciste, avec sa condamnation féroce de l'aventurier colonial, corrompu et méprisant (le personnage de Sam Blunt). Dans *Le Pays de la mort* et *Les Démons de la nuit* (1972-1973), autres aventures africaines, les héros se muent en médecins de fortune, aidant les populations désargentées à lutter contre une étrange épidémie, laquelle est causée en réalité par l'épandage d'un défoliant « à base d'arsenic ou d'hormones », similaire à celui utilisé par « les Américains au Vietnam ». Cependant, les fondamentaux de la série demeurent. Les relations entre héros restent marquées par la prééminence du chef, de Dieu et d'un certain moralisme suranné. Dans l'ultime album écrit par Charlier, *Passeport pour le néant* (1979), Poulain fait preuve d'une véritable crise d'autorité, ne laissant pas de répit à ses troupes engagées dans une régate difficile, les sermonnant vertement lorsque, épuisés, ils doivent rentrer à la rame aux petites heures de l'aube après que leur navire a fait naufrage : « Je vais vous réveiller, moi !... Cap sur la côte ! [...] Encore un seul mot, et tu rentres, tout seul, à la nage !... vu ? »

La maturité des années 1980

Mais ces marques de virilité dirigeante sont les dernières du genre. À partir de *Prisonniers du large* (1980), une démocratie plus apaisée s'instaure entre les garçons, Poulain n'étant plus qu'une conscience, un catalyseur d'action, parfois un porte-parole du groupe... Les années 1980 sonnent comme la voie de la conversion à une idéologie en phase avec l'esprit de l'époque. Jean-Michel Charlier, trop occupé par ses autres activités, abandonne le récit au seul Mitacq, qui relève le gant avec brio. On doit donc voir dans cette ultime phase de la série l'inspiration du seul dessinateur, engagé dans le militantisme tiers-mondiste au fil des années 1970, et par ailleurs sensible à l'écologie. Cette progression se traduit par une place plus


INUTILE DE CRIER !... VOILÀ VOTRE AMI REGARDEZ COMME IL EST SAGE ! FAITES DONC COMME LUI !
CEPENDANT, SUR LE LIT DU LAC, LES SCOUTS COMPTENT LES PAS QUI LES SÉPARENT DU TRÉSOR
QUELLE BOUE !..
SOIXANTE - DEUX SOIXANTE - TROIS
QUATRE-VINGT-DIX-HUIT... QUATRE-VINGT-DIX-NEUF... CENT. C'EST ICI !.. AMENEZ LES OUTILS !
LES SCOUTS CREUSENT, ET MON BÂTON TOUCHE UN CORPS DUR !
QUELQUES INSTANTS PLUS TARD
UNE DALLE !!!

Charlier Mitacq ■ Dupuis

grande laissée aux filles *Prisonniers du large* est marqué par l'irruption sensuelle d'une troupe de guides qui aident les héros à se sortir d'un mauvais pas. Cette présence des femmes prendra de l'ampleur, au point de déboucher sur plusieurs portraits empreints d'un charme énigmatique et sexy, comme la jeune sauvageonne Patricia dans *L'Envers du décor* (1983). Nos héros prennent également leurs distances avec le port de l'uniforme : ils sont le plus souvent représentés en habits de ville, tenues de sport, débardeurs de travail, etc. Ils prennent également de l'âge, congédiant peu à peu leurs mines d'enfants pour ressembler à de jeunes hommes plus mûrs. Leurs missions et leurs aventures changent, se déroulent dans des atmosphères où domine une critique du capitalisme outrancier, de l'autoritarisme politique et de la corruption morale. *L'Envers du décor*, au titre particulièrement pertinent, décrit le monde apparemment idyllique d'Elcasino, petit état indépendant baigné par des flots enchanteurs, mais qui cache derrière son apparence de carte postale une lutte des classes féroce : populations des bidonvilles déplacées, ateliers à sueur, travail des enfants. Les Castors, tels des Bernard Kouchner en culottes courtes, alertent les médias, font peur aux puissants et mettent leur courage au service des pauvres gens. *L'Île du crabe* et *Blocus* poursuivent dans cette veine, en décrivant une île imaginaire des Caraïbes proche de l'Haïti des Duvalier, où un dictateur dément manipule son peuple. On y repère des résistants fortement inspirés de l'iconographie romantique du castrisme (guérilleros *barbudos*, casquettes, treillis vert olive...). Pourtant, Mitacq ne franchit pas le pas du romantisme révolutionnaire : sa conversion ne va pas si loin... Tout comme Franquin réglant ses comptes avec la société conservatrice dans *Gaston* et (plus cruellement) dans *Idées noires*, ou comme Hergé rendant compte dans *Tintin et les Picaros* des ravages du terrorisme d'état sud-américain, Mitacq (et, de façon plus superficielle, Charlier) a suivi l'évolution de sa génération. Une génération clé dans la création de l'école franco-belge, qui, après avoir été biberonnée au lait scout et au catholicisme, s'éloigne progressivement de Dieu et du patronage pour passer du côté de l'humanisme laïc, voire d'un esprit anticonformiste, tout en conservant l'essentiel : l'esprit d'aventure et une certaine idée de la noblesse du héros. Un parcours exemplaire. ◆

Les années 1980 sonnent comme la voie de la conversion à une idéologie en phase avec l'esprit de l'époque.

- *La Patrouille des Castors*, Charlier et Mitacq, 30 albums (Dupuis)
- *La Patrouille des Libellules*, Yann et Hardy, 3 volumes (Glénat)
- *Dernière Bande*, Alex Barbier (Frémok)

© JC Menu

Menu & Berberian

ÉLOGE DU FRAGMENT

Pour célébrer plus de 30 ans d'une carrière placée sous le triple signe de la création (la bande dessinée), de la réflexion (la théorie) et de la production (l'édition), une rétrospective consacrée à l'œuvre de Jean-Christophe Menu est présentée à Angoulême. L'occasion d'un échange fécond avec l'auteur Charles Berberian.

PAR VICTOR MAAS

Quand Jean-Christophe Menu et Charles Berberian se rencontrent au début des années 1980, chacun publie son fanzine. Celui de Berberian s'appelle *Band'à Part*, celui de Menu (créé en 1982), *Le Lynx à tifs*. Plus de trente ans plus tard, il n'est sans doute pas innocent de voir dialoguer ces deux auteurs, qui ont grandi ensemble, en se penchant précisément, dans leur dessin, sur les ressorts de l'intime et sur les multiples façons dont la bande dessinée permet de le révéler et de le mettre en scène. Tandis que Dupuy-Berberian rafraîchissent les années 1990 avec les aventures quotidiennes d'Henriette, résistant héroïquement à la bêtise de son entourage, et de l'aérien Monsieur Jean, un trentenaire de son temps, le duo publie en 1994 une remarquable autobiographie, *Journal d'un album*, à L'Association. Quatre ans plus tôt, à l'âge de 25 ans, Jean-Christophe Menu a jeté les bases de cette maison d'édition collective (avec Mattt Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B., Stanislas et Mokeït), qui devient peu à peu le symbole par excellence de la bande dessinée alternative et publie à partir de 2000 le best-seller international *Persepolis*. Éditeur reconnu, Menu est aussi l'auteur de *Livret de Phamille*, un recueil autobiographique qu'il qualifie lui-même de « fragmentaire », à l'image de ses multiples histoires habitées par le souvenir, la voix intérieure, le rêve, mais aussi une réflexion permanente sur ce que la bande dessinée permet de produire. Après avoir publié sa thèse, *La Bande dessinée et son double*, quitté L'Association et arrêté les activités de L'Apocalypse, maison d'édition qu'il a fondée en 2012, Menu revient à la bande dessinée en publiant *Métamune comix* et tout récemment *Chroquettes*, recueil des pages publiées depuis 2014 dans le magazine *Fluide Glacial*, dans lequel il a retrouvé Charles Berberian…

Charles Berberian : En regardant les planches de ton exposition, je suis retombé sur une histoire de six pages assez étonnante, *Pige 34*. Je l'avais complètement oubliée et n'ai pas du tout réussi à la resituer dans ton parcours En regardant le dessin sans lire les textes, elle m'a vraiment fait penser à un état des lieux… Ce sont des pages super chargées, tu as gratté beaucoup plus que d'habitude, en général ton trait est plus fin. Il y a à la fois un sentiment d'étouffement et de mélancolie, une tristesse devant l'accumulation. En même temps, ce sont de très belles planches, j'adore cette surcharge,

CHARLES BERBERIAN

"Tous les dessinateurs qui me touchent sont passés par les hachures, en allant parfois très loin dans leur encrage, comme si le temps passé à faire ces hachures était une sorte d'exercice de l'âme."

© JC Menu

CI-CONTRE
La profusion et le sens du détail se retrouvent particulièrement dans cette sixième et dernière planche de l'histoire *Pige 34* (1998).

on n'y voit que des objets, partout. Et aussi, tu y écrivais que ta plus grande peur était de finir puceau ou de ne jamais publier de bande dessinée !

Jean-Christophe Menu : C'était mes deux angoisses (rires) ! Quand j'ai retrouvé mes originaux pour l'expo, j'ai eu l'impression d'en reconnaître la plupart, mais cette histoire-là m'a surpris, c'est comme si elle m'avait échappé. J'ai fait ces planches en 1998 pour un numéro de *Lapin* « spécial jeunesse », au moment du Salon de Montreuil. Et j'ai choisi de mettre cette histoire au début de l'expo parce que même après tout ce temps, je crois qu'elle me définit bien. En même temps, j'étais mal à l'aise en relisant ces planches. Je me souvenais de leur aspect imprimé, mais les originaux ne rendent absolument pas le même effet. Les voir m'a renvoyé au moment où j'avais fait ces pages.

C. B. : On est en 1998 et tu fais ces pages-là ! Et en plus, ce sont des A4 ! J'ai cru que tu les avais faites sur du A3. C'est graphiquement incroyable, elles te relient complètement à Crumb et à Blanquet, à toute une famille graphique et éditoriale. Je ne cite pas ces deux noms par hasard : ce sont autant des dessinateurs que des éditeurs. Et il y a un côté compulsif dans ta manière de hacher le dessin, de travailler les gris. Comme si le dessin arrêtait le temps. Ça me rappelle quand Mœbius a réalisé les pages de *La Déviation*, avec les hachures. Tous les dessinateurs qui me touchent sont passés par les hachures, en allant parfois très loin dans leur encrage : Crumb, Blutch, Ludovic Debeurme, Nicolas de Crécy.. Et chacun à sa manière, comme si le temps passé à faire ces hachures était une sorte d'exercice de l'âme, un temps de repos, quitte à se perdre complètement, à ne plus savoir où s'arrêter dans le détail, le pli des vêtements, par exemple… Ces planches de *Pige 34* m'ont sauté à la gueule, celles du *Rab de Lapin* aussi, où l'écriture et le dessin se rejoignent complètement. Il y a ce côté « occupons l'espace », c'est incroyable.

J.-C. M. : C'est drôle, en ce moment avec l'exposition et le nouveau livre, *Chroquettes*, je sens que je fais un bilan. Or, *Pige 34* était déjà un jalon. Ma pratique, contrairement à ce qui se fait beaucoup en bande dessinée, c'est le fragment, c'est l'histoire courte Il a fallu que je fasse ma thèse de doctorat pour réaliser que c'était ma manière d'appréhender le médium bande dessinée. Pendant des années, j'ai été obsédé par le chef-d'œuvre, qui serait forcément un truc long. Alors que là où je suis à l'aise, c'est dans les trucs courts. Avant, je faisais court par manque de temps, et il a fallu que je réfléchisse, en écrivant ma thèse, pour en conclure que je ne ferai sans doute jamais une histoire de 300 pages, tout simplement parce que ça ne me ressemblait pas. Plus jeune, j'ai bien sûr essayé, de nombreuses fois, mais je ne suis jamais arrivé au bout Je ne m'attends donc plus à faire un chef-d'œuvre Tout ce que j'ai pu faire, la moindre planche datant de 1988 fait partie d'un tout, et mon chef-d'œuvre sera ce tout, un puzzle auquel j'ajoute des choses parce que cela me fait plaisir ou qu'on me le commande. Mais, de fait, le puzzle ne sera achevé que lorsque je disparaîtrai. Au fond, c'est aussi bien comme ça, les bandes dessinées de 500 pages sont souvent chiantes. *A pain in the ass!* Certes, pas *Black Hole*, ni *Jimmy Corrigan*…

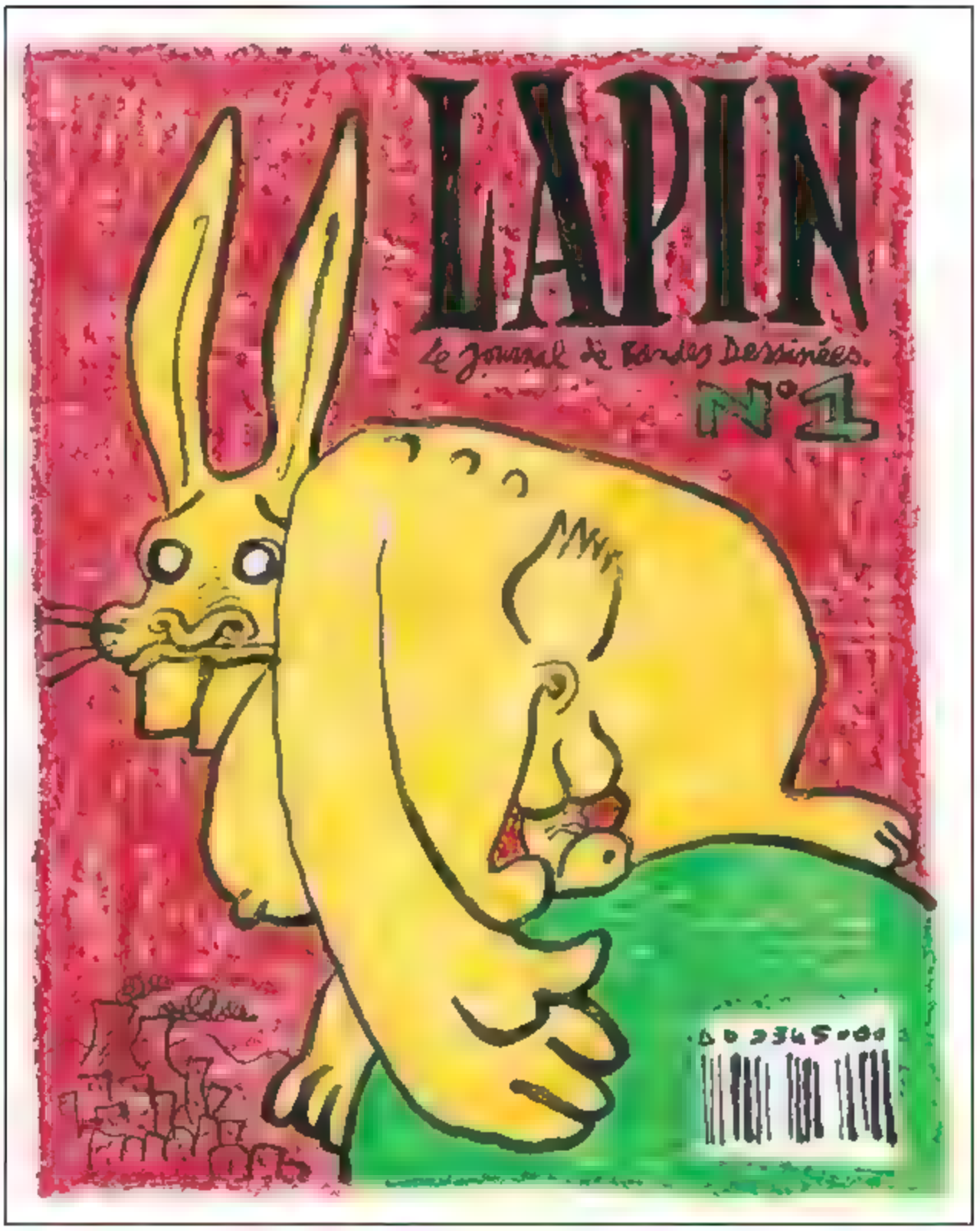
À SAVOIR
Une rétrospective Jean-Christophe Menu de 2058 imaginée par Dupuy et Berberian dans *M le Menu*, livre collectif paru en 2004 à l'occasion des 40 ans de l'auteur.

Le Menu pue
MENIOU PIOU DIOU QUIOU
$ $
PUTAIN! C'EST QUOI CET EX DE MERDE!
RIEN A' FOUTRE DE VOS GUEULES DE CONNARD EMDIMAN. CHES!
BARR-EZVOL TOUS!! TETES BITES
MENIOU ?
TWO

ALLEZ DU VENT GROS CONS JE VOU EMMER
BANNED FLAQUES DE VOMI PUSTULE ADIPEU
IT'S-IT'S MENIOU!
HOW OLD CAN HE BE ?
HELP!
HE'S MAD!
PLEASE S'IL VOUS PL
HELP
MI-ER ME-NU!!
S'IL VOUS PLAIT !
PLUTÔT TOUT DÉTRUIRE QUE DE LAISSER ÇA EXPOSÉ AUX
REGARDS DE TOUS CES BR ANLEURS À M OUMOUTES
MERDE DEM
THREE

© Dupuy-Berberian

© JC Menu



Fausse couverture du premier numéro de *Lapin*, pour faire une blague aux cofondateurs de L'Association.

Ainsi, *Pige 34* est un ensemble de six planches seulement ! Les peintres doivent tout donner dans une toile, mais nous, auteurs de bande dessinée, il faut admettre que parfois, on peut tout mettre dans une poignée de pages. Cette histoire représente aussi une fourchette de temps où, comme chaque fois que j'ai dessiné 6, 8 ou 14 pages, j'ai tout mis – parfois, en ne faisant rien par la suite pendant deux ans ! En fait, *Livret de Phamille* aussi est un ensemble de fragments, de petites choses. Politiquement, c'est assez important, par rapport au ressenti des lecteurs : le format court est vraiment déconsidéré. À L'Asso, chaque fois qu'on faisait un livre court, ça se vendait moins. Mais je trouve qu'il y a une démarche politique dans l'idée de revendiquer le fragment, la formule courte. Dans l'expo d'Angoulême, je voulais avoir des fragments entiers, des histoires de 14 pages qui sont des jalons pour moi. Certains visiteurs vont rigoler, ils diront qu'on ne peut pas faire un chef-d'œuvre en 14 pages, sauf que moi, je ne parle pas de chef-d'œuvre mais juste d'un parcours avec des jalons

C. B. : Est-ce que ton travail d'éditeur n'a pas aussi neutralisé ta création ? Parce que c'est une chose à laquelle j'ai parfois été confronté, et je me disais que plutôt que de faire quelque chose de moins bon, autant ne rien faire.

J.-C. M. : Oui, j'ai un peu dit ça en citant René Char dans le livre *Les Éditeurs de bande dessinée* : « Un bon poète ne se reconnaît pas aux bons poèmes qu'il a écrits, mais aux mauvais poèmes qu'il n'a pas publiés » (rires) ! Ça veut donc dire qu'en tant qu'auteurs, il nous faut avoir une sorte de conscience écologique de la création. C'est vrai que gâcher du papier pour arrondir ses fins de mois, c'est assez moche Je suis contre l'idée de surproduire, qui est déjà inhérente au système, il vaut mieux publier ce qu'on estime le meilleur, sinon c'est de la pollution.

C. B. : OK, mais prenons un exemple en musique. En ce moment, j'écoute différentes versions de morceaux de Bob Dylan enregistrés à

JEAN-CHRISTOPHE MENU

"Je trouve qu'il y a une démarche politique dans l'idée de revendiquer le fragment, la formule courte."

l'époque de *Highway 61 Revisited*. Et tu vois que c'est monstrueux, il fait 10 versions par titre, avec différentes manières de composer. Par moments, c'est moins bon, mais il y a des choses tellement belles que ça justifie tous ces essais.

J.-C. M. : Ah oui, mais l'archivage ne rentre pas dans la problématique de la surproduction. J'adore le projet *Anthology* des Beatles – à mon avis, ce sont leurs meilleurs disques –, et c'est pareil pour les auteurs de bande dessinée que j'aime, j'ai envie de voir toutes les nappes dessinées de Crumb ! Mais là, on ne parle pas d'une création dans le but de faire un livre. Ça me dérange de voir certains auteurs publier tout le temps… Dans l'histoire que je viens de terminer, *SOS Valises*, il y a un train qui déraille et toute la machinerie sous les wagons est dessinée. J'étais un peu dans le même état second que quand j'ai fait la dernière planche de *Pige 34* avec le plancher, tout ce bois – j'appelle

Planche 10 de *SOS Valises*, à paraître au printemps 2016 dans la revue *Pandora* (Casterman). La machinerie très détaillée, sous les wagons du train, correspond à l'un de ces moments d'épiphanie dont parle l'auteur.

© Casterman 2015/Jean-Christophe Menu

Oh ! Le TGV ! complètement déraillé !
ouaf.
Il faut trouver la voiture 15. Ce devrait être plus simple à présent
ouaf
?
Si tu veux
Enfer ! les Numéros sont arrachés
Qu'à cela ne tienne

ça une épiphanie. Il se passe d'une manière imprévue quelque chose de très fort entre la page et mon état d'esprit. Tu pars. C'est assez rare ! C'est une sorte de transe... On en revient à l'idée de jalon : c'est bien ce que l'auteur de BD occupé à faire le tome 38 des aventures d'un flic ou d'un Viking avec son épée magique de merde, ne peut pas ressentir (rires) !

C. B. : Ça, c'est la différence entre les dessinateurs et les dessinateurs de bande dessinée. Les premiers dessinent, les seconds dessinent utile.

J.-C. M. : L'idée d'être un auteur complet, c'est aussi de ne pas dessiner sur scénario, ou alors on n'est plus dans la même problématique de tout foutre sur la table. Un auteur complet, lui, est responsable de tous les paramètres, les termes « scénario » et « dessin » n'ont aucune valeur puisqu'il est dans un langage. La seule fois où j'ai accepté ce système, c'était pour faire *Le Géant qui pleure*, un *Donjon Monsters*, et c'était pour l'expérience. Ça m'a plu d'ailleurs, c'était un rêve d'enfant.

C. B. : Ça, c'est un truc qui m'a toujours étonné chez toi, je me souviens quand tu as fait une couv de *Spirou*, tu étais tellement content Le mec, il est éditeur de L'Association, il a révolutionné la bande dessinée et il veut publier dans *Spirou* (rires) ! Le journal renvoie au passé, il pèse encore sur pas mal d'auteurs, et toi, tu es ravi d'y participer !

J.-C. M. : C'est paradoxal peut-être, mais c'est aussi la différence entre le diachronique, en ligne, et le synchronique, en spirale. Moi je suis vraiment un « spiralien », ce n'est pas pour rien que je suis au Collège de 'Pataphysique ! Ceux qui vivent en ligne m'énervent parce qu'ils ont la mémoire courte : ce qu'ils ont fait l'année précédente était dû au hasard, à la mode du moment, ils l'ont oublié. Tandis que le spiralien remet tout sur la table et s'efforce de ne rien oublier Bon, en vrai, on oublie des trucs, mais comme je suis un maniaque de l'archivage, je retombe sur mes vieilles planches et ça me permet de me réévaluer. *Page 34*, c'est exactement ça. La manière dont je suis rentré dans le bois du plancher quand j'ai fait cette putain de page, c'est quelque chose qui m'étonne

CI-DESSOUS
Recherches de logo pour le journal *Spirou* (1993).

© JC Menu

JEAN-CHRISTOPHE MENU

"Il y a parfois dans le dessin des moments d'épiphanie. Il se passe d'une manière imprévue quelque chose de très fort entre la page et mon état d'esprit. C'est une sorte de transe..."

encore, parce que je peux dire : « J'ai été mon plancher. » On rejoint une conscience primitive, ça peut prêter à rire, mais c'est vrai : tu peux être ce que tu dessines quand tu rentres vraiment à l'intérieur. Bien sûr, ces moments d'épiphanie sont rares et ne sont jamais programmables. C'est comme faire le portrait de l'être aimé : tu vas le réussir une fois, mais tu ne peux pas le refaire cinq fois par jour. J'ai des souvenirs assez précis de ces moments et de ces pages d'épiphanie, il serait possible de les lister Il y en a

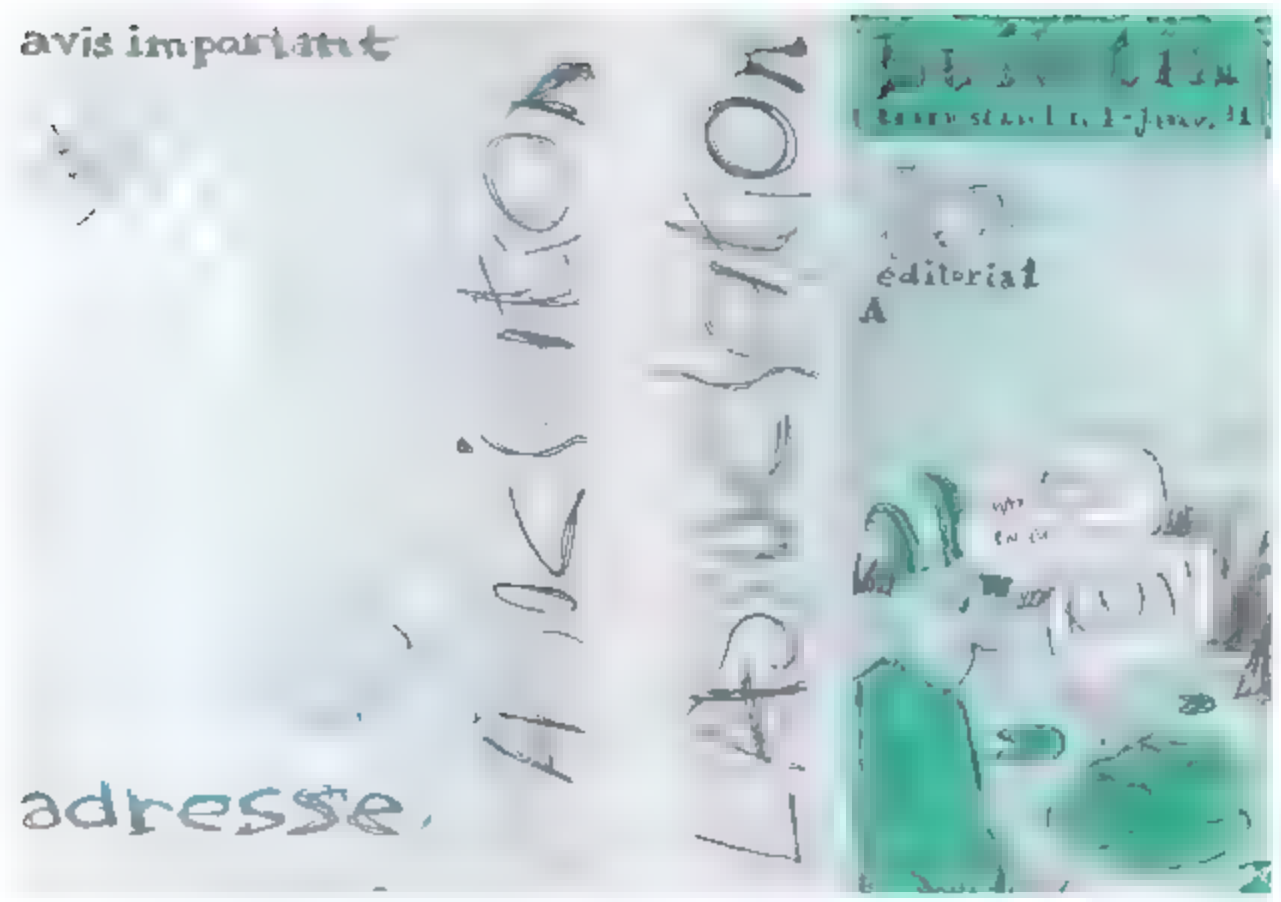
JEAN-CHRISTOPHE MENU

“Je me suis longtemps plaint du sacrifice que je faisais, du fait que l'édition m'empêchait de dessiner.”

peut-être 15, 20 ou 30, d'ailleurs j'ai essayé d'en mettre autant que possible dans l'expo. Comment qualifier ce que je ressens à ce moment-là… Je n'aime pas ce mot de prof, mais j'ai envie de dire « excellence ». Car sur tous les plans, c'est raccord : à ce moment-là, mon aptitude technique est connectée à ce que j'ai dans la tête, à mon passé et à mon futur. Et à ce moment précis, on le sait physiquement, la tripaille est contente, le passé et l'avenir aussi. La personne qui vit ça est chanceuse, il me semble, et c'est pour ces moments-là que j'ai choisi la voie qui est la mienne. Je ne sais pas comment les qualifier mieux qu'en parlant d'ouverture cosmique C'est le moment parfait où le geste de la main est en phase totale avec l'esprit et où l'esprit accède à des niveaux insoupçonnables qui se retrouvent simultanément dans le trait.

C. B. : Pour moi, les dessinateurs « autistes » sont de grands dessinateurs Certains parviennent à le vivre très bien, sur un plan créatif autant que social. Je pense à des auteurs que j'ai vus complètement repliés sur eux-mêmes, en dessinant avec des gens autour d'eux : il y a alors une connexion incroyable entre l'esprit et la main. Comme un musicien avec son oreille, son instrument et ses gestes. Tu dis qu'on ne peut pas programmer les moments d'épiphanie, mais Mœbius par exemple m'avait dit que c'est ce qu'il ressentait chaque fois qu'il commençait à dessiner Il parlait d'un plaisir du dessin, c'est je crois ce qui l'intéressait le plus Et moi qui ai besoin d'être solitaire dans le dessin, je tiens aussi à expérimenter ma pratique en collectif, lors de concerts par exemple, ou même avec l'atelier que nous partageons avec Aude Picault, Ruppert & Mulot… En faire partie me nourrit, et je suis à la fois autonome en tant qu'auteur et à l'écoute des idées des autres. J'ai à la fois peur de verser dans la maladie du dessin, et en même temps, cette maladie me fascine.

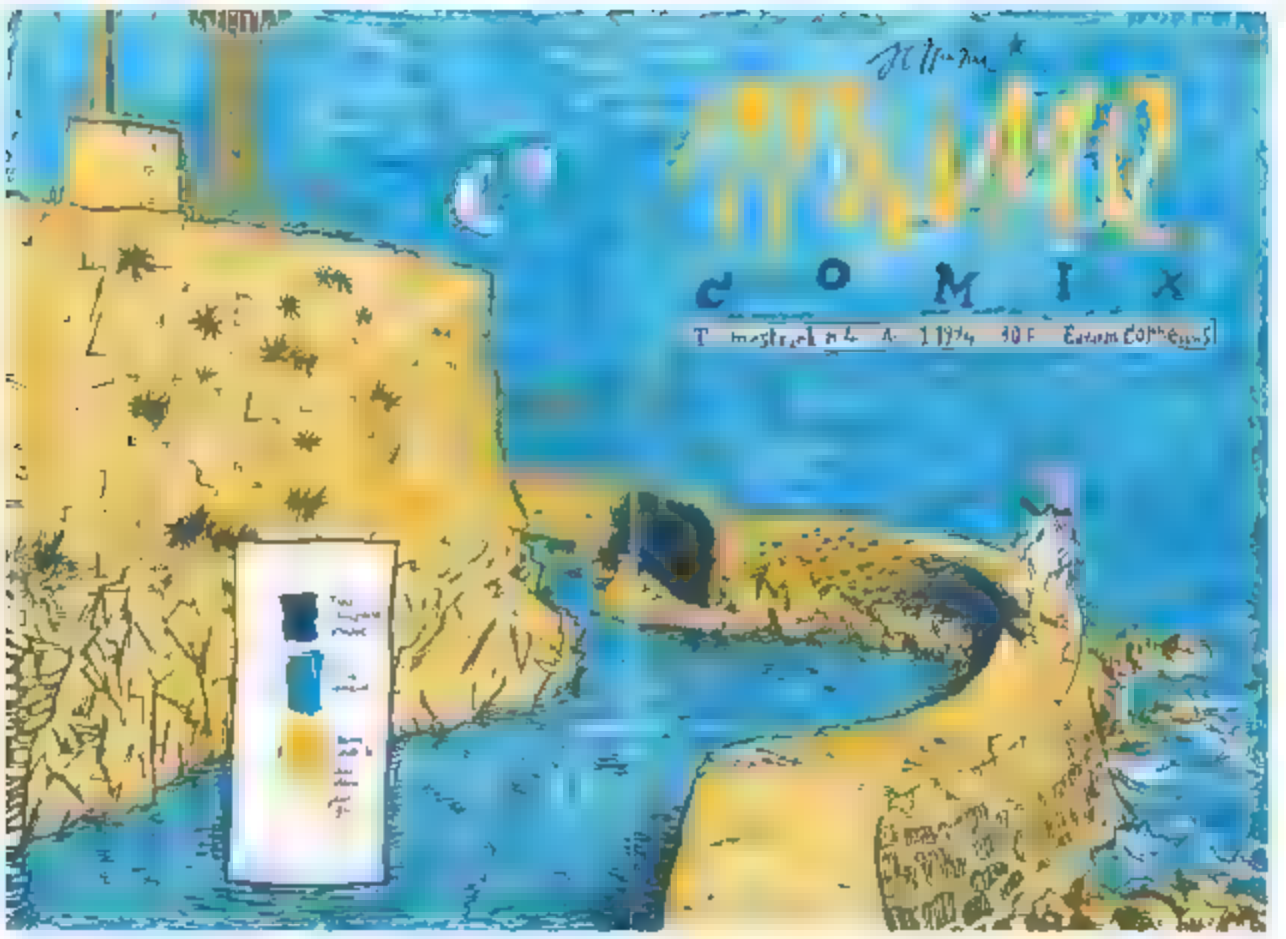
J.-C. M. : Choisir entre la plume et la guitare… Toi, tu as la chance de faire les deux. Moi, j'ai un truc avec la voix, et quand je fais un trait, c'est de la voix. La voix est la chose la plus intime, et un trait de plume est une intimité à la profondeur comparable, avec plus ou moins de trémolos, de fraîcheur, d'équilibre. On en revient à la graphologie, l'écriture correspond à des personnes, à des états. Pour l'expo d'Angoulême d'ailleurs, j'ai tenu à ce que ma voix soit enregistrée et présente, la voix étant pour moi équivalente au trait. Elle me semble plus directe que l'instrument, en fait. Dans le dessin, le noir et blanc serait une voix sans arrangements, là où la couleur supposerait l'ajout de cuivres, de cordes Mais je ne crois pas que la transe dont nous parlons soit plus aisée à atteindre lorsque l'on est seul. Luz par exemple, je l'ai vu dessiner ses chroniques de concerts en pogotant, c'était incroyable de le voir réussir à capter dans son dessin la quintessence de l'énergie qui l'entourait.



© JC Menu

CI-DESSUS
Crayonnés pour la maquette du premier bulletin trimestriel de L'Association (1990).

CI-DESSUS
Esquisse de couverture pour *Mune comix* n° 4 (1984).



© JC Menu

JEAN-CHRISTOPHE MENU

"J'ai cherché des gens, j'étais en demande d'aliens et j'ai essayé de trouver les meilleurs."

C. B. : Jusqu'à présent, tu es plus reconnu comme éditeur que comme auteur. Peu de gens peuvent revendiquer ce double statut, il y a eu très peu d'exemples, à part Goscinny et Dionnet, je ne vois pas… Toute l'énergie que tu as dépensée dans l'édition, aux dépens du dessin, est-ce parce que tu as eu une épiphanie d'éditeur ?

J.-C. M. : J'ai toujours ressenti un plaisir du livre, de l'objet et de sa fabrication. Quand j'avais 9 ans, j'allais voir mes camarades pour leur dire que ce n'est pas du skateboard ou du karaté qu'il fallait faire, mais de la bande dessinée, et que je pouvais les éditer. J'ai créé des collections comme ça, sur la base de trois pages sur lesquelles je mettais mon logo ! Et sur les quatrièmes de couverture, j'écrivais « Dans la même collection » (rires) ! Ce qui m'a poursuivi par la suite, c'est cette dichotomie entre le travail solitaire de l'auteur et celui, collectif, de l'éditeur. L'édition me plaisait parce que je voulais faire des trucs avec les autres, m'étant pas mal ennuyé enfant Je me suis intéressé aux groupes, aux avant-gardes littéraires Breton disait : « Tout ce que j'ai fait, c'est pour chercher les hommes. » Moi aussi j'ai cherché des gens, j'étais en demande d'aliens et j'ai essayé de trouver les meilleurs. Je ne me suis pas trop gouré je crois, même si concernant les personnalités, ce n'était pas toujours une sinécure… La première personne avec qui j'ai fait beaucoup de bandes dessinées, c'est Polo : on a fait *Le Lynx à tifs* ensemble et il m'a permis d'avoir une première expérience du collectif. La rencontre avec Stanislas en 1983 a aussi été super importante, en dépit de nos différences. J'ai tout de suite adoré son travail parce qu'il ne ressemblait à rien et il me poussait vers l'excellence. Chez lui, le moindre trait doit être parfait, il refait ses cases 15 fois sans que l'on comprenne pourquoi. Travailler avec Stanislas m'a permis de passer à la vitesse supérieure, et c'est pareil avec Mattt Konture même si, à bien des égards, il y a un monde entre eux ! L'édition est un autre médium artistique, je l'ai toujours vécu comme un autre langage, une méta-création. De toute façon, faire une seule chose m'emmerde, j'ai besoin de dialectique. Il y a des auteurs qui sont très heureux de faire une seule chose, et je respecte complètement ça, mais ce n'est pas dans mon caractère. La seule variable, c'est de travailler seul ou bien avec d'autres, y compris d'ailleurs des gens qui font des métiers tout à fait différents : des imprimeurs, des comptables, des avocats, des libraires…. Tout ça m'a demandé une énergie que je ne pourrais plus fournir maintenant ! L'édition réclame beaucoup d'attention, j'ai eu des frictions avec certains auteurs, et puis il y a aussi des surprises incroyables. Quand Claire Braud m'a envoyé le PDF de *Mambo* par e-mail, je n'étais pas content, ça a mis du temps à charger, je m'apprêtais à détester son travail, et puis je regarde… Le premier jour, je suis intrigué, le deuxième, je lis un peu, et le troisième, je lis et me dis : « Ah OK, on publie. » Comme Boris Bukulin, c'est quelqu'un qui est sorti de nulle part et a proposé un truc parfait. Ça nous est arrivé deux fois en vingt ans. Je me suis longtemps plaint du sacrifice que je faisais, du fait que l'édition m'empêchait de dessiner C'est devenu une blague à L'Asso, d'ailleurs je pense qu'ils n'ont jamais compris, ça m'a rendu amer. À propos d'amertume, j'aimerais dire une chose importante : les petites querelles internes à la bande dessinée, que j'ai parfois nourries, appartiennent complètement au passé. Aujourd'hui, je peux parler avec tous ces gens avec qui je ne m'entendais pas, dans la mesure où tout s'est déplacé politiquement, géopolitiquement. Le contexte général fait que nos désaccords sur un plan micro ne sont rien à côté de nos proximités sur un plan macro. Bref, j'ai donné plus d'énergie à l'édition qu'à la création, mais rétrospectivement, chaque fois qu'une fenêtre s'ouvrait et que je pouvais réaliser six ou dix pages, je sentais que l'histoire pouvait avoir autant de signification qu'un bouquin de 100 pages. Donc je ne regrette rien, je suis surtout content ! Et depuis deux ans, je ne fais plus d'édition, je reviens au dessin, je m'occupe de moi créateur, et ça fait du bien.

C. B. : Barthes parle d'une « nouvelle vie » après 50 ans, un moment où tu arrives au bout de quelque chose. Il y a comme un exercice de réinvention qui n'est pas forcément agréable sur le moment, mais qui le devient, je crois. J'ai l'impression de me remplir de moi-même, de devenir un peu « lourd » de ce que je représente, même si ce n'est qu'à mes propres yeux. Tu n'es plus éditeur, tu ne fais plus partie de l'hydre, mais rien de ce que tu as fait n'est effacé pour autant. Et puis tout

Esquisse de couverture pour *Muse comix* n° 4 (1994).

récemment, avec L'Apocalypse, tu te retrouves toi-même comme un héritier du mouvement que tu as contribué à lancer. C'est drôle de voir que l'héritage est une notion super importante pour comprendre une maison comme L'Asso Et donc, tu es redevenu auteur, ça m'a vraiment frappé en lisant *Métamune comix*. Il y a là tous les ingrédients du fanzine, du journal de l'adolescent qui parvient à dépasser l'adolescence... Il y a une énergie jouissive, c'est la naissance de l'auteur débarrassé de l'édition.

J.-C. M. : Avant *Métamune...*, il y a eu la thèse que j'ai soutenue en 2011. Le but a toujours été d'en faire un livre. D'ailleurs, pendant ma soutenance, on m'a demandé si je comptais la publier et j'ai répondu que le livre était déjà sous presse ! Ça ne se fait pas, en principe, il faut d'abord être admis (rires) ! Avec cette thèse, il fallait que je fasse le point sur mon parcours, au risque de m'assécher car si tu comprends trop bien les mécanismes de la création, celle-ci peut s'en trouver paralysée. Il m'était donc nécessaire de tout analyser, de digérer autant que possible, de comprendre les tenants et les aboutissants de tout ce que j'avais fait Pour faire autre chose, il aurait a priori fallu repartir à zéro. Sauf que si tu es, comme moi, attaché à ce que tu as dessiné, à ton background, alors il faut reprendre tout ce que tu as fait depuis trente ans, mettre l'ensemble au même niveau mais en réanalysant cette fois par la pratique, et non plus par la théorie. Du coup, j'ai tout mis dans *Métamune* : le personnage de Meder, qui était mort, revient comme une apparition, il y a de l'autobiographie, des strips, le Mont Vérité... C'est encore et toujours la possibilité de revendiquer du fragment, même si ce sont 120 pages inédites. Comme si c'était un roman graphique, mais seulement composé de fragments Et dans la forme, c'est un faux recueil de fanzines !

C. B. : Je me suis fait piéger en croyant que c'était une vraie anthologie, du coup, je me disais : « Mais ça, c'est du Menu de quelle année ? » Tu as réussi à rassembler autour de toi tous les Menu, un peu comme l'a fait Mœbius dans *Inside Mœbius* : le personnage discute avec des Mœbius de tous âges, et j'ai l'impression que tu as eu envie, toi aussi, de convoquer tes différents avatars, les petits, les grands, les fatigués. C'est comme si tu avais réussi à te débarrasser de plein de choses qui te gênaient, les questions de logistique, la thèse, et qu'enfin, tu t'affirmais comme auteur. En fait, tu es au début de ta carrière de dessinateur, tu es un jeune auteur qui démarre dans la vie, mec ! Et en plus, tu as la chance d'avoir une expo rétrospective à Angoulême, profites-en, ça n'arrive pas à tous les jeunes auteurs (rires) !

J.-C. M. : Mais pas du tout, je ne suis pas un jeune auteur ! En 1975, je sentais déjà que j'étais sur la mauvaise pente, après une période 1972-1975 où ce que je faisais était bien ! Et après, 1976, 1977... La puberté, c'était dur. J'ai choisi L'Apocalypse comme nom parce que je fricote avec la mort depuis toujours Atteindre 20 ans, quand j'étais ado, ça me semblait impossible. 30 ans, c'était encore pire. Finalement, 50 c'est plutôt cool (rires) ! On se met moins en danger en étant dessinateur qu'en étant musicien, tout de même. En revanche, l'édition m'a vraiment fatigué, même si c'est ce que j'ai voulu.

C. B. : Au fond, la beauté de l'aventure de L'Association, c'est aussi que tu n'étais pas vraiment fait pour devenir chef d'entreprise... Tu es un éditeur artistique, tu as construit un catalogue qui peut être largement envié par les industriels de l'édition, ceux qui ont renouvelé leur catalogue grâce à vous. Je me souviens qu'en 1995, tout était arrêté ! Je peux en témoigner, d'ailleurs j'aurais arrêté de faire de la bande dessinée s'il n'y avait pas eu *Journal d'un album*. Aujourd'hui, c'est tout l'inverse, on est dans tout, sauf une crise de la créativité. En tant que lecteur, ça fait un bon moment que je dis qu'on est en train de vivre l'une des meilleures périodes de la bande dessinée. Depuis les arrivées de L'Asso, Cornélius, Frémok, et aujourd'hui de Misma, 2024... on voit maintenant, de temps en temps, des objets non identifiés chez les éditeurs industriels. Une autre chose importante qu'a permis ton travail à L'Association, c'est la communication du dessin pour ce qu'il est. Le choix du noir et blanc est éditorial, économique aussi bien sûr, il coûte moins cher, mais il a permis de mettre en avant la faculté du dessin. Je repense au *Cheval blême* de David B , à la force du trait, mais aussi à la manière dont ce dernier était respecté et communiqué au regard du lecteur... Avec, finalement, des moyens extrêmement limités !

J.-C. M. : Il est évident que les livres que nous avons publiés il y a vingt-cinq ans n'auraient pas pu trouver leur place ailleurs. Il aurait été impossible de sortir ailleurs *Le Cheval blême*, *Le Galérien* de Stanislas ou *Slaloms* de Trondheim quand on les a édités ! Il faut aussi se souvenir que tout le monde a refusé *Maus*—qui est finalement sorti chez Flammarion. Ça donne une idée de l'époque.

C. B. : Alors qu'aujourd'hui, tout le monde espère découvrir le prochain Sfar, le prochain Trondheim Du coup, il y a de bonnes choses un peu dans toutes les maisons... Pour moi, c'est bien grâce à L'Association. Plus le temps passe, plus je réalise ma chance d'avoir vu cette maison naître et se développer L'impression d'avoir été au bon moment au bon endroit, ça n'arrive pas tous les jours. Tu as été plus loin que Les Humanos, plus loin que Futuro aussi, qui a ouvert la voie en cherchant à porter des enjeux formels, à mettre le nom de l'auteur en avant sur la couverture...

J.-C. M. : Futuropolis était trop en avance. Les livres ne rapportaient presque rien aux auteurs, on était dans l'économie qui est celle des petites structures d'aujourd'hui, sauf que certains à l'époque ne l'avaient pas admis L'Asso fonctionnait de la même manière, et nos auteurs l'ont sans doute d'autant mieux compris que l'ensemble de la structure reposait sur des choix précis. Par exemple, ne pas avoir de diffuseur, en tout cas les dix premières

CHARLES BERBERIAN

"En tant que lecteur, ça fait un bon moment que je dis qu'on est en train de vivre l'une des meilleures périodes de la bande dessinée."

CI-DESSUS
***Loth*, planche réalisée en 2009 et publiée dans *Métamune comix* (2014).**

années. Beaucoup de choses ont changé en vingt-cinq ans, ne serait-ce que les connexions avec l'étranger. Très concrètement, exporter des livres aux États-Unis était beaucoup plus compliqué en 1990 qu'aujourd'hui.

C. B. : Je suis heureux de te retrouver comme auteur, j'attendais ça depuis un moment. Ton dessin me fait saliver, il me plaît comme un bon plat. Il y a trente ans, je trouvais que tu mélangeais Wasterlain et Crumb. Je repense à une de tes histoires du *Journal de Lapot*. À l'époque, il y avait dans *Spirou* un renouveau graphique apporté par Yann et Conrad, Chaland, Clerc, etc. et il y avait dans ton dessin un encrage à la belge mais aussi du Crumb. C'est un peu comme quand Burns fait du Edgar P. Jacobs ou quand Clowes, à ses débuts, reprend Serge Clerc, qui reprenait lui-même Franquin et Jijé… J'adore ce genre de voyage graphique, et je trouvais donc ton dessin hyper savoureux, référencé et innovant à la fois. François Avril trouvait que tu avais un vrai sens de l'ellipse et du montage, que c'était virtuose. Et aujourd'hui, on est dans *Fluide glacial*, je trouve ça très bien et cohérent… J'aime beaucoup tes dernières planches, elles sont plus calmes, plus maîtrisées, on voit bien que tu as moins envie de blesser la page ! C'est bien moins chargé, mais tout aussi beau.

J.-C. M. : C'est appréciable de faire de la presse. Dans les années 1980, presque tous les journaux ont disparu (sauf le *Psikopat*, il faut bien le dire) *Fluide* m'a fait rêver quand j'étais ado, et c'est très bien que Lindingre ait fait venir des gens comme Mahler, Sardon, Marchalot… Le dernier numéro de *Fluide*, on dirait du *Ferraille illustré* ! Ce qui est bien avec la presse, c'est que tu es visible dans les kiosques, tu es immédiatement en contact avec le public et tu as un revenu régulier, comme à la grande époque de la presse de prépublication. La création elle-même est régulière, tous les mois ça doit tomber, c'est un rythme psychologiquement satisfaisant qui permet de produire des choses et donne, au bout de deux ans, ce livre dont je suis très content. Et puis, il y a aussi ce côté *tribute*, plus personnel : aujourd'hui, il n'y a que moi qui publie des pages en noir et blanc dans *Fluide glacial*. Je n'ai pas l'impression d'être dans le journal d'aujourd'hui, mais plutôt dans celui que je lisais en 1978, qui était entièrement en noir et blanc. Lindingre a très bien compris ça, il me laisse faire des bandeaux-titres évolutifs, comme dans *Le Trombone illustré*. Tout ça est un hommage, et ces *Chroquettes* fraîchement imprimées me font me souvenir que quand *Métamune comix* est sorti, je me suis dit que ce serait sans doute mon dernier livre. Beaucoup d'auteurs se disent ça chaque fois qu'ils sortent un livre. Ça donne envie d'aller voir s'il est possible d'en faire un autre. Et c'est très bien comme ça. ◆

Jean-Christophe Menu
Chroquettes (Fluide Glacial)
Métamune comix (L'Apocalypse)
La Bande dessinée et son double (L'Association)
Livret de phamille (L'Association)

Charles Berberian
Petit peintre (avec Philippe Dupuy, Cornélius)
Les Héros ne meurent jamais (avec Philippe Dupuy, L'Association)
Journal d'un album (avec Philippe Dupuy, L'Association)
Sacha (Cornélius)

CI-DESSOUS
Saga de Xam, page 98 (chapitre 8). Le début des hallucinations finales de Saga.

© Nicolas Devil

Nicolas Devil

SAGA DE XAM

Nicolas Devil est l'auteur d'une seule bande dessinée, mais ceux qui l'ont lue s'en souviennent. *Saga de Xam* était en avance sur son temps et, aujourd'hui encore, sa modernité explose au regard. Pourtant, elle témoigne aussi d'une époque où la liberté d'expression bourgeonnait dans les esprits jeunes, quelques mois avant que Mai 68 n'éclate.

PAR CHRISTIAN STALDER

L'un des livres les plus étranges édités par Éric Losfeld est une bande dessinée inclassable au format in-quarto (25 × 32 cm), à reliure toilée, recouverte d'une jaquette sur laquelle est imprimé le portrait solarisé d'un superbe visage de femme L'intérieur est constitué de 110 pages de bandes dessinées imprimées sur un épais papier 300 grammes. À noter, une loupe est fournie avec le livre et un prière d'insérer invite le lecteur curieux à se rendre à la librairie du Terrain vague, rue de Verneuil, tout près de chez Serge Gainsbourg.
C'est la fin de 1966 ou le début de 1967, et Nicolas Devil, âgé de 24 ans, crée en collaboration avec son ami le cinéaste Jean Rollin un long récit entremêlant une quête initiatique et la découverte de la civilisation humaine par une extraterrestre nommée Saga. Ce sera son unique bande dessinée. Sept ans plus tard, il publie *Orejona*, autre œuvre atypique qui compile plus ou moins tout ce qui compte dans la contre-culture de l'époque, accumulant des citations, extraits, illustrations, textes, dont certains signés de l'auteur lui même Le livre n'est pas une bande dessinée à proprement parler, mais il en contient beaucoup, notamment de Robert Crumb, Gilbert Shelton, Ron Cobb, Spain et Devil lui-même. Nicolas Devil conclut enfin sa carrière prématurément avec l'édition chez Robert Laffont de trois livres qui associent de superbes illustrations à des textes écrits entre autres par André Bercoff et Paule Salomon : *Tout, le livre des possibilités* date de 1975 , *Nu, le livre des possibilités* de 1977 , et enfin *Nous, le livre des possibilités* de 1984 Fin 1988, lassé par les difficultés et les compromis, Nicolas Devil se retire du monde de l'art et de l'édition Mais l'histoire retient son extraordinaire *Saga de Xam*.
Saga, l'héroïne de l'histoire, est envoyée sur Terre par ses sœurs de la pacifique planète Xam pour percer le mystère du fonctionnement de la violence. Car Xam, peuplée uniquement de femmes, est menacée par l'invasion des Troggs, et la violence, bientôt, leur sera nécessaire pour résister à l'envahisseur Saga traverse ainsi les périodes et les continents pour appréhender les techniques de combat des hommes et l'origine de leur agressivité. Les auteurs découpent l'histoire en chapitres très différents les uns des autres, tant dans la narration, le graphisme, les couleurs que le lettrage. Livre à tiroirs, *Saga de Xam* contient trois alphabets : le nôtre, celui des Troggs et celui des Xamiennes. Certains textes sont incompréhensibles, à moins de recourir à la grille de correspondance des alphabets qui est fournie en fin d'ouvrage et permet de traduire les textes

Saga, l'héroïne de l'histoire, est envoyée sur Terre par ses sœurs de la pacifique planète Xam pour percer le mystère du fonctionnement de la violence.

Reflet d'une époque mais aussi vision sensible de notre humanité, *Saga de Xam* se revendique comme un hymne à la paix, à la femme, à la beauté et au dialogue. Saga va ainsi se révéler à elle-même durant cette quête. La violence qu'elle rencontre, qu'elle côtoie, qu'elle subit, et qu'elle finit par pratiquer, la transforme lentement Nicolas Devil innove sur bien des points, en bousculant notamment la mise en page académique de la planche de bande dessinée, quelque temps avant les recherches de Philippe Druillet qui collabore d'ailleurs à cet ouvrage Alternant les suites de cases, les pages éclatées, et les illustrations en pleine page, *Saga de Xam* étonne également par son nombre d'intervenants : trois coloristes (Jean-Pierre Gressin, Annie Merlin, Jacqueline Sieger), des graphistes-lettreurs pour les planches de texte (Nicolas Kapnist, Merri) et des invités pour les jeux de cadavres exquis dessinés (entre autres Barbara Girard, Kapnist, Merri et Philippe Druillet, déjà en totale maîtrise de son dessin). Graphiquement, tout est ici possible, et les partis pris étonnent : ainsi, dans la période égyptienne, presque tous les personnages sont vus de profil ou de face Pendant la période chinoise, les paysages sont directement inspirés des estampes Dans la partie contemporaine, les années 1960 sont traitées avec un noir et blanc contrasté qui dénonce autant l'âpreté de l'époque qu'il évoque les motifs du pop art. Certaines pages préfigurent le travail de collage et de reproduction photographique que pratiqueront les membres du groupe Bazooka dix ans plus tard, et sont traversées par l'apparition de nombreuses personnalités de l'époque . les Beatles, Petra Vogt, Antonin Artaud et des dizaines d'autres.
Dans son autobiographie, intitulée *Endetté comme une mule*, Éric Losfeld ne cite que trois bandes dessinées qui ont compté pour lui : « Après *Barbarella*, après *Jodelle*, il y a eu le troisième jalon, *Saga de Xam*, un des plus beaux livres que j'ai réalisés de toute ma carrière [...] Au cours de sa fabrication, le livre a énormément évolué vers une sorte de patchwork délirant : une période égyptienne, une période chinoise, une période viking, une période psychédélique, et, à la fin, une envolée hors du monde, dont on a tiré certainement le plus éclatant

© Stan Deville

CI-DESSOUS
Nicolas Devil en 2015.

NICOLAS DEVIL

“Le temps est élastique, il y a toujours des réminiscences et des idées, qui à travers les années, les décennies, ressurgissent.”

poster qu'on ait pu voir à partir de ce genre de dessin. Le livre a eu un incontestable succès. [...] Nicolas Devil mérite mieux que d'être appelé dessinateur. En fait, sa tentation profonde est d'être écrivain. »
Saga de Xam n'a pas laissé indifférent à l'époque où il est paru, et il synthétise déjà presque tous les éléments qui permettront à la bande dessinée de se revendiquer comme un média mature C'est en somme l'un des premiers romans graphiques. Sa forme romanesque et sa division par chapitres, sa liberté picturale, la teneur politique et critique du discours sur la violence et sur la place de la femme dans la société, avec une héroïne qui se veut bien plus qu'un simple objet vivant des aventures, qui décide du sort du monde, du sien et du nôtre, qui évolue et se modifie au gré des événements qu'elle traverse, sont autant d'éléments absents dans la bande dessinée en 1967 Habité par le message de son auteur, *Saga de Xam* prouve alors qu'une expression complexe est possible avec ce média, à une époque où Jean Giraud n'a pas encore dessiné *La Déviation* et où Philippe Druillet n'a pas encore bousculé *Pilote*. *Saga de Xam* est un ouvrage précurseur sur bien des points. La beauté de certaines planches explose aux yeux des lecteurs et, malgré ses presque 50 ans, le livre reste bouleversant et fascinant, mais plus encore inclassable et d'une rareté confondante pour ceux qui le chercheraient. Il serait temps de redécouvrir ce livre qui n'a connu qu'une piètre réédition, partielle et en noir et blanc, en 1980.
Partir à la recherche du mystérieux auteur de *Saga de Xam* ne fut pas chose aisée. Retrouver Nicolas Devil, qui se nomme en réalité « Deville », a été une longue quête qu'Internet a grandement aidée. *Nu, le livre des possibilités* permettait de comprendre qu'il fallait chercher au Québec, et c'est là que des amis québécois m'ont finalement aidé à le retrouver Le contact a été simplifié en faisant la connaissance de Stan, le fils de Nicolas, ce dernier étant atteint d'un début de maladie d'Alzheimer Et c'est ainsi que ces conversations ont enfin eu lieu. Nicolas habite aujourd'hui sur les bords du Saint-Laurent, où il a longtemps exercé le métier de professeur de philosophie à l'université de Matane, après avoir mis fin à sa carrière d'artiste.

© Jean-Denis Bonan

CI-DESSUS
[illegible]

Comment se sont déroulés vos débuts, avant *Saga de Xam* ?
Je suis né le 14 janvier 1943, en Indochine, au moment de la Seconde Guerre mondiale. Mon père travaillait à la banque d'Indochine et j'ai fait mes premiers pas devant cet établissement. Le monde colonial de cette époque m'était tout à fait familier, je m'en souviens encore. Mon père était un banquier et n'avait aucun intérêt pour mes travaux. On ne s'entendait pas très bien pour cette raison. Après qu'il s'est remarié, je n'ai d'ailleurs plus jamais eu de nouvelles de lui. Ma petite enfance s'est donc déroulée dans un monde de guerre, où régnait la peur viscérale des tensions entre le Japon et l'Amérique. Ma mère a décidé de revenir en France à la fin des années 1940, car cela devenait trop dangereux. C'est là que j'ai suivi des cours de dessin, même si je suis surtout autodidacte. Au début de ma vie d'adulte, mes parents m'ont offert cet appartement de six grandes pièces. C'est là que *Saga de Xam* a pris forme. Dans cet appartement, il y avait plein d'amis qui passaient, et nous travaillions ensemble. Nous étions intéressés par tout ce qui pouvait se faire par le dessin, par l'idée de raconter des histoires. Nous avons aussi réalisé des films, nous étions très productifs. Le cinéma, les bandes dessinées, les histoires… c'était notre façon d'être, et cela a été très enrichissant.

Comment s'est passée la création de *Saga de Xam* ?
J'étais ami avec Jean Rollin, et nous avons fait ce livre, je ne dirais pas en dilettante, mais presque Pendant à peu près un an, nous avons amassé les idées, et à un moment, je me suis mis à dessiner, tout simplement. Un an plus tard, nous sommes allés trouver Éric Losfeld, qui s'est montré très intéressé, une partie de ses publications relevant de la bande dessinée. Il nous a suggéré de verser dans l'érotisme, car ses livres tournaient aussi autour de ce motif et il aimait ça. J'étais un tout jeune homme de 22 ou 23 ans, et ça correspondait à ce que je voulais faire. Donc tout s'est déroulé avec une étonnante facilité. Je ne connais pas le tirage de l'album, j'étais un hippie et ces choses-là ne m'intéressaient pas Seuls le dessin et le fait de raconter des histoires m'intéressaient. Nous tripions tous ensemble dans ce grand appartement des quartiers chics de Paris, à nous amuser, à dessiner… C'était dans l'esprit du moment. C'est ainsi que certains amis ont collaboré à l'album, dont Philippe Druillet. J'ai également rencontré à cette époque Jean Giraud, avec qui je me suis lié d'amitié. Je respectais sa qualité de dessinateur, ses créations. Il avait une très belle façon de raconter des histoires.

> **“Je ne connais pas le tirage de l'album, j'étais un hippie et ces choses-là ne m'intéressaient pas.”**

Pourquoi ne pas avoir rejoint le projet du journal *Pilote*, comme vous fréquentiez certains de ses auteurs ?
J'étais intégré dans une petite communauté où se croisaient de multiples projets et personnalités. Quand est venue l'offre de travailler pour *Pilote*, j'ai refusé car j'étais bien dans ce que je faisais, je n'avais pas envie de changer de ligne. *Pilote* ne rejoignait pas mes préoccupations sur la bande dessinée – j'aspirais pour ma part à une forme plus achevée – et *Pilote* n'offrait pas la même liberté que Losfeld. Ce n'était pas une question d'avant-gardisme, l'enjeu était tout simplement de pouvoir dire ce qu'on avait à dire. J'éprouvais beaucoup d'admiration pour les gens de *Pilote* et aussi pour Mœbius, que je voyais régulièrement pour échanger des idées.

Le choix de mettre une photo en couverture d'une bande dessinée est étrange, même pour l'époque.
C'est une photo de Catherine, mon épouse. Nous avons fait ça comme une *private joke*. Nous venions d'un milieu un peu coincé, un peu guindé, alors si j'avais avoué que ma femme avait servi de modèle, mon entourage aurait pu nous juger. Pourtant, mon épouse a eu de l'influence sur l'album. Nous étions tous les deux très actifs, même si nous fumions de temps à autre. Nous étions beaucoup moins portés sur l'acide car c'est quelque chose de fort Nous nous sommes tout de même payé quelques trips, sans en abuser car nous étions conscients des dangers. Le dernier chapitre de *Saga* cherche ainsi à décrire un de ces trips à l'acide. Nous cherchions à nous montrer ingénieux, avec des astuces comme l'adoption du nom Xam, qui est le prénom Max à l'envers, pour baptiser cette planète peuplée uniquement de femmes. À l'époque cela nous faisait rire, aujourd'hui cela peut paraître désuet. Il y a une facture qui correspondait tout à fait à l'époque, et je ne la renie bien sûr en rien.

***Saga de Xam* est une œuvre majeure, l'un des témoins de cette époque où**

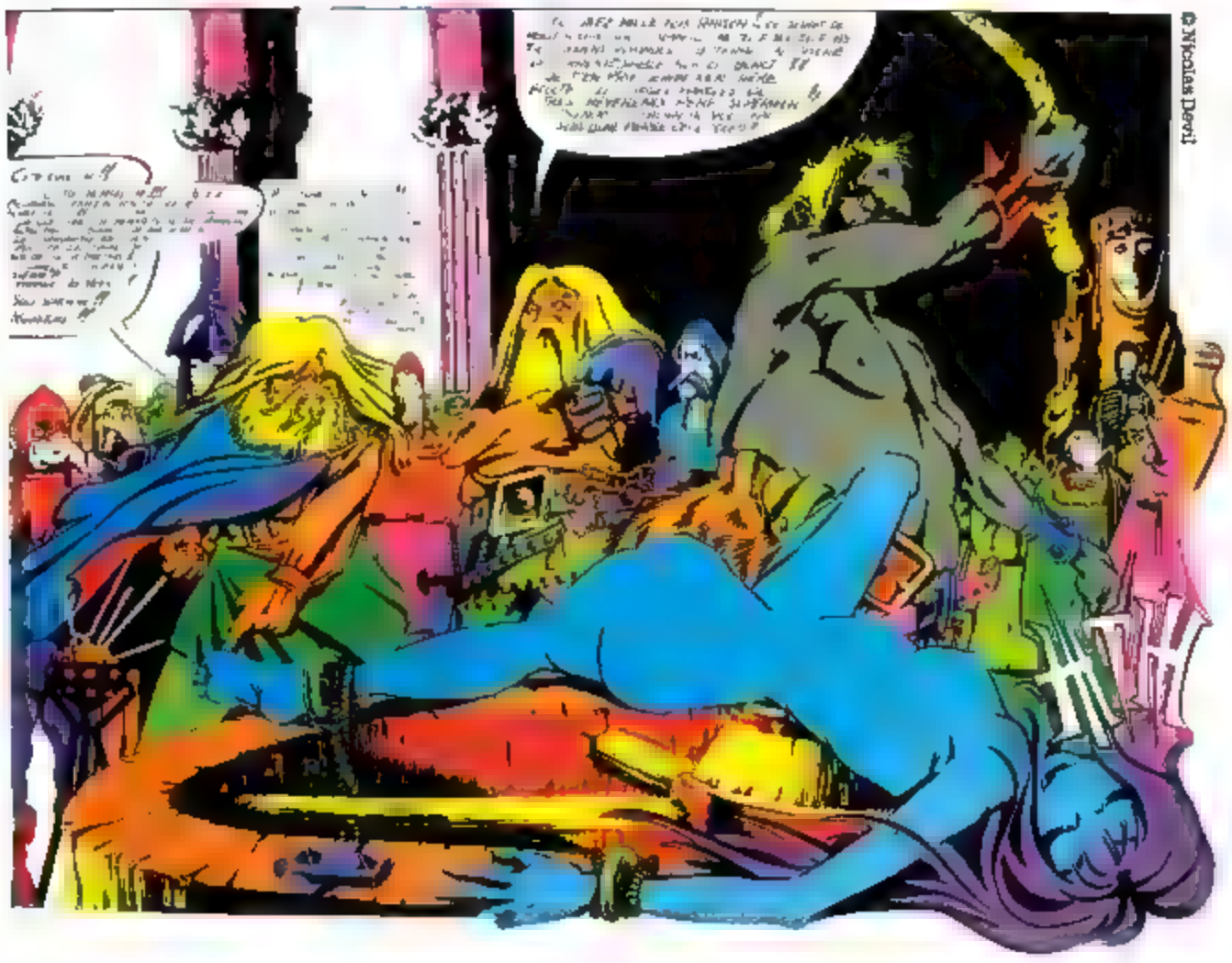
la bande dessinée passe du travail de commande à un travail d'auteur. Je ne sais pas si *Xam* est une œuvre majeure, mais c'est de toute évidence un instantané de l'époque. Et c'est ça qui m'intéresse : les clichés, les marqueurs temporels. *Saga* s'inscrivait dans le début des années 1960 : les images, les dialogues, tout ce qu'expriment les personnages en atteste. Ces images sont également inspirées par le pop art, qui s'était lui-même précédemment nourri du style et du design de la bande dessinée. Évidemment, cela serait intéressant de replacer *Saga de Xam* dans le contexte actuel. Le temps est élastique, il y a toujours des réminiscences et des idées, qui à travers les années, les décennies, ressurgissent. C'est cette liaison entre les époques qui m'a toujours intéressé – « intéressé » étant un mot simple pour désigner mon ressenti sur le sujet. Ce sont les idées du temps mais aussi des hommes et des femmes qui ont vécu à ces époques-là. Il y a quelque chose de merveilleux là-dedans. Je pense aux gravures de Holbein, à toutes ces choses qui sont absolument magnifiques. Il y a souvent une homogénéité dans les créations d'une époque, car les artistes retranscrivent l'esprit du temps, et cela se vérifie autant durant la Renaissance qu'à l'époque de Jules Verne. *Saga de Xam* fait partie de l'imagerie même des années 1960.

Vos noirs et blancs sont presque devenus un symbole de ces années, en effet. Aviez-vous conscience de faire quelque chose qui était hors du commun ?
Non. Au moment où nous avons commencé *Saga de Xam*, nous étions une bande de jeunes. On ne se désignait même pas comme créateurs. Nous nous amusions, nous prenions du plaisir. À un moment donné, lorsque Éric Losfeld est venu et a découvert ça, alors là on était tout à coup fiers et heureux de rentrer dans ce courant d'idées. On a été très gâtés.

Pourquoi le choix du bleu de Saga ?
Je ne sais pas. Je me suis souvent posé la question. Je crois que l'art égyptien nous a beaucoup influencés. Il faut être modeste, l'art égyptien est magnifique. Les figures et les coiffes de l'Égypte ancienne m'ont influencé pour la création du chapeau demi-ovale que porte Saga. Cette inspiration est devenue une sorte de magie qui s'est infusée en nous, un peu comme un bon thé infuse.

Comment s'est passée la conception d'*Orejona* ?
La conception d'*Orejona* a été très différente. C'était un journal graphique que j'ai tenu pendant des années avant de le publier. Je voulais faire un album beaucoup plus grand, avec un ton agressif, sur le sujet de la qualité de la civilisation. Une sorte de défouloir, si je puis dire. Après *Saga de Xam*, nous avons vécu en communauté, et les idées fusaient de partout, dans un esprit très contestataire. C'était un esprit engagé et en lien avec l'underground américain. Je suis aujourd'hui encore passionné par l'écologie, beaucoup plus que par la politique, même si les deux sujets sont très liés. Après la difficile parution d'*Orejona*, ce que je vais dire peut paraître bizarre, mais je me suis rendu compte que le monde artistique – ce n'est pas que je le méprise, pas du tout – n'était pas pour moi. J'avais envie de raconter des histoires, de dessiner, mais j'éprouvais comme une sorte de pudeur, je ne sais pas. C'est loin, vous savez. J'ai fait ensuite d'autres bandes dessinées, de courtes histoires en quelques pages pour *Actuel*, *Le Parapluie* et d'autres fanzines plus obscurs de ce type. Et puis cette forme de publication a complètement disparu. Nous étions un peu comme cela, nous vivions avec des idées, nous les appliquions, avec un mépris pour l'argent. Et d'ailleurs nous n'en avons pas gagné, mais nous nous sommes tout de même bien amusés.

CI-DESSOUS
Une case de la page 21 (premier chapitre). Saga vient de débarquer sur Terre en plein Moyen Âge.



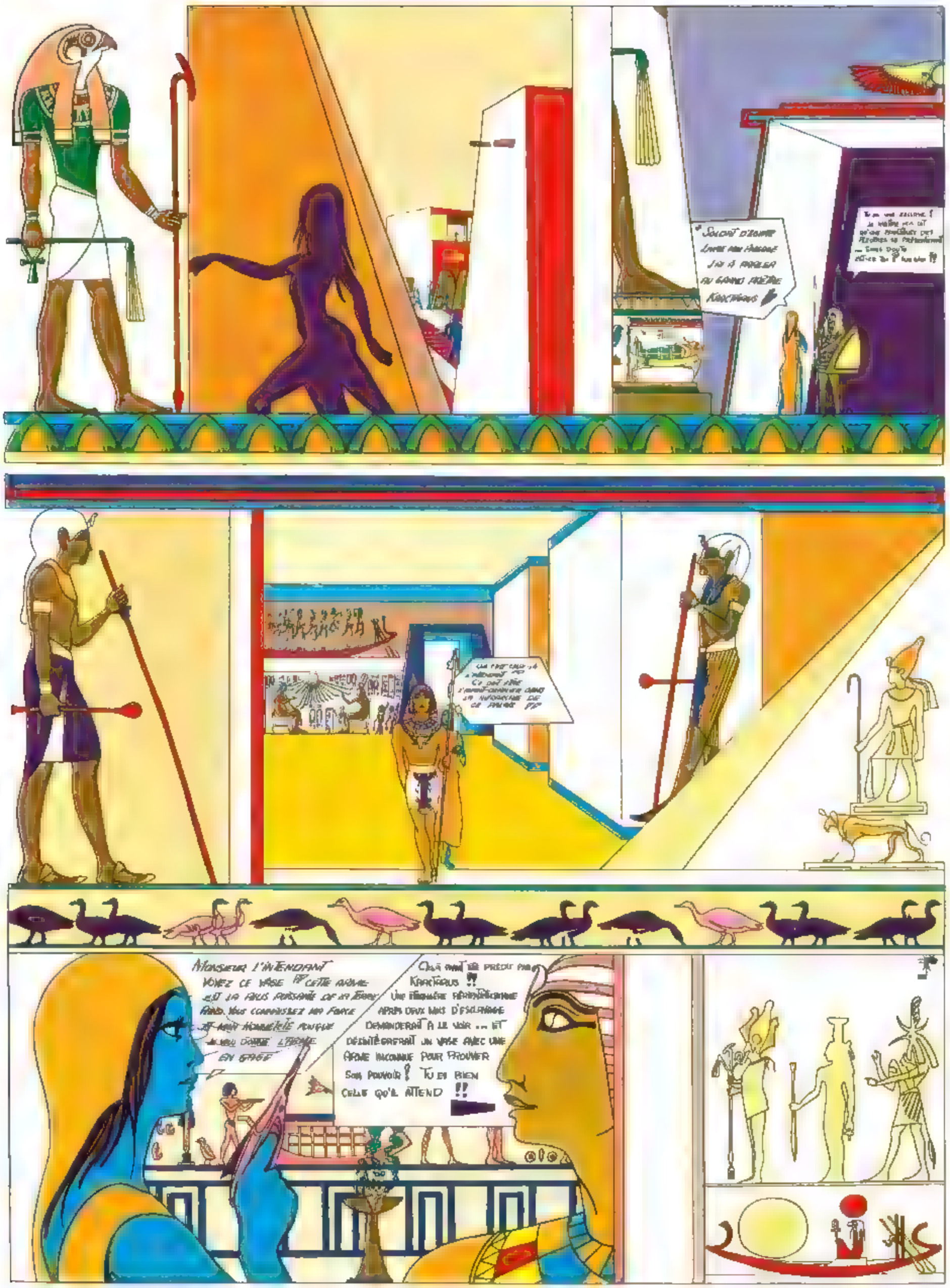
© Nicolas Devil

CI-DESSOUS
Illustration pour un article sur les massages. Actuel n° 26, 1972.

© Nicolas Devil

> **"Au commencement de *Saga de Xam*, nous étions une bande de jeunes. On ne se désignait même pas comme créateurs."**

© Nicolas Devil


SOLOMT D'ENTRE LOUTRE MON HAUTEUR J'AI LA PUISSANCE DU GRAND PRÊTRE KHÉKÉPHÉRÈS
MONSIEUR L'INTENDANT VOYEZ CE VASE ET CETTE ARME- C'EST LA PLUS PUISSANTE DE LA TERRE ! VOUS CONNAISSEZ MA FORCE ET MON HONNÊTETÉ POUVEZ VOUS DOUTER L'ÉPREUVE EN SERA
CELUI QUI PRÉDIT PAR KHÉKÉPHÉRÈS !! UNE TEMPÊTE DÉVASTATRICE APRÈS DEUX MOIS D'ESCLAVAGE DEMANDERAIT À LE VOIR ... ET DÉSINTÉGRERAIT UN VASE AVEC UNE ARME INCONNUE POUR PROUVER SON POUVOIR ! TU EN BIEN CELUI QU'IL ATTEND !!

CI-DESSUS
Saga en pleine période égyptienne, page 51 (chapitre 4)

> **“La bande dessinée d’aujourd’hui peut être sérieuse et dire des choses hors de tout cliché.”**

Crumb disait la même chose. Il a toujours accepté la republication de ses planches sans contrepartie financière. Vous étiez dans cette mouvance ?
Exactement. Et j'ai toujours une très grande admiration pour Crumb. Évidemment j'avais aussi une très grande admiration pour Walt Disney. C'est d'ailleurs tout à fait amusant de voir comme Disney et Crumb, aux antipodes l'un de l'autre, se retrouvent aujourd'hui. Pas dans les mêmes idées mais dans la même confluence, si je puis dire. Car aujourd'hui, même si beaucoup de bandes dessinées paraissent, elles finissent souvent par se rapporter à ces deux personnages-là.

Dans *Orejona*, vous reprenez pas mal de planches de Crumb !
Ce n'est pas du vol, mais de la citation, car oui, je l'aime beaucoup. C'est un grand bonhomme du dessin, un grand des idées et un humoriste incroyable. J'avais beaucoup moins d'humour que lui, j'étais beaucoup plus agressif. C'est passé aujourd'hui. Lui avait un humour extraordinaire, avec tous ses personnages. Je le considère comme un graphiste, un dessinateur, un écrivain, moi je n'ai pas cette stature. Je faisais de petits journaux qu'on se passait à la va-vite. Des petits fanzines tout simples !

Et concernant les trois *Livres des possibilités* ?
Toutes les illustrations des trois *Livres des possibilités* sont de moi. Durant les années 1970, je me suis plutôt dirigé vers l'illustration. En créant ces livres, je me suis mis à m'intéresser à leur contenu et aux sujets concernant le futur de l'homme. Aujourd'hui j'écris beaucoup, même si ce n'est pas diffusé ou publié. J'écris pour moi et pour mes enfants, pour raconter ce que l'on fait et ce que l'humanité va faire. Je n'ai pas publié d'autres livres depuis *Nous* car je suis un contemplatif. Je suis devenu contemplatif, et je regarde le monde changer devant moi.

© Nicolas Devil

CI-CONTRE
Un extrait d'*Orejona*, 1974 (page 15).

Cela vous tenterait-il de refaire de la bande dessinée aujourd'hui ?
De temps en temps je me dis qu'il faudrait en faire une autre. Je suis un vieux croûton, et j'ai des rêves comme ça. Évidemment il ne s'agirait pas de refaire *Saga de Xam*, mais j'aimerais aspirer à nouveau l'air du temps avec des images. Le ferai-je un jour ? Je ne suis pas encore complètement gâteux, je me berce de rêves de ce genre. Aujourd'hui j'ai devant moi un panorama extraordinaire de la forêt boréale de l'Amérique du Nord, où je vis. C'est sûr que quand je vois toute cette beauté, l'idée de repartir dans la bande dessinée me revient. Mais aujourd'hui il y a beaucoup plus d'œuvres de très haut niveau. C'est autre chose qu'il me faudrait raconter, et notamment l'histoire de ce changement d'époque qui a fait qu'à un moment donné on est passé du folklore à la réalité. La bande dessinée d'aujourd'hui peut être sérieuse et dire des choses hors de tout cliché. On voit bien comment s'habillent les jeunes, le type de musique qu'ils écoutent. On voit bien l'écriture de ceux qui veulent commenter tout cela.

© Nicolas Devil

Saga en pleines estampes chinoises, page 58 (chapitre 5).

CI-DESSOUS
***Nous, le livre des possibilités*, 1984.**
Illustration de la page 226.

© Robert Laffont

© Nicolas Devil

CI-DESSUS
Poster réalisé pour la promotion d'*Orejona*.

CI-DESSUS
***Nu, le livre des possibilités*, 1977. Illustration de la page 27.**

© Robert Laffont

"Je suis certain que nous allons découvrir d'autres peuplades extraterrestres. Ce n'est pas possible que l'Univers soit vide."

On est dans une tout autre époque que celle où nous avons créé *Saga de Xam* avec mes camarades. Il y a, en ce moment, des coïncidences étonnantes entre les découvertes des Américains sur la possibilité de vie extraterrestre. On est très en avance sur ce plan par rapport à il y a quelques années. Je vais travailler là-dessus… Je suis en train. Je reviens là-dessus et je ne lâcherai pas. J'espère pouvoir réaliser ce projet tel que je le veux, et j'espère le faire coïncider avec des projections tout à fait scientifiques J'ai toujours été extrêmement touché par la conquête de l'espace. *Saga de Xam* est un travail de jeunesse. C'était une projection, un espoir, et cet espoir est en train de se concrétiser. Cette conquête va nous donner de nouvelles possibilités, aussi bien au niveau des minerais qu'au niveau de la vie possible sur ces planètes. Cela peut entrer dans un projet graphique. Différent de ce qu'était la bande dessinée il y a quarante ans Mais il va falloir travailler à faire comprendre que ces évènements-là sont bien plus importants que bien des informations qui nous perturbent inutilement On peut redresser les choses en donnant de l'espoir.

Que penseriez-vous d'une réédition de *Saga de Xam* ?
Oui, mais à condition que ça s'inscrive dans un processus de renouvellement, de critique sur le monde d'aujourd'hui. Le fond et le message restent, hélas, toujours d'actualité. Si je m'engageais dans une entreprise pareille, ce serait pour refaire un point sur le monde d'aujourd'hui. Mais avec un ajout qui serait d'un format différent, et qui serait comme une espèce de contrepèterie de l'ancien.
C'est un peu prétentieux ce que je vous dis – c'est même très prétentieux –, mais je crois que ça pourrait encore avoir des conséquences intéressantes Concernant les originaux, je n'en ai conservé aucun ! Je ne suis pas fier de cela ! J'en ai donné beaucoup aux amis. À cette époque je me foutais des prolongements de chaque chose

C'est un peu ce que vous écriviez dans *Nous, le livre des possibilités*, livre que vous avez presque entièrement réalisé vous-même.
Nous étions déjà portés sur l'avenir, sur ce qui allait devenir notre présent aujourd'hui, avec André Bercoff et Paule Salomon. La conquête de l'espace était un sujet qui nous intéressait. Aujourd'hui, par rapport aux nouvelles planètes que l'on découvre, c'est le commencement de quelque chose qui ne va pas s'arrêter. Cela va se développer dans les deux ou trois siècles qui s'annoncent. L'autre jour, lorsqu'on a découvert cette nouvelle planète, j'étais très heureux. Je savais que cela allait arriver, et ce sera le champ de quantité de nouvelles découvertes. Avec beaucoup de patience, cela finira nécessairement par changer beaucoup de choses Je n'en ai aucune preuve bien sûr, mais je suis absolument certain que nous allons découvrir d'autres peuplades extraterrestres Ce n'est pas possible que l'Univers soit vide. Il y a

CI-DESSUS
Saga de Xam, extrait de la page 45 (chapitre 3).

CI-DESSUS
Scène finale de *Saga de Xam*, page 102 (chapitre 8). De cette planche a été réalisé le poster dont parle Éric Losfeld.

d'autres êtres. La science-fiction en a fait son miel et moi également (rires). Mais dans les deux ou trois siècles à venir, on va avoir des changements énormes. Quand j'ai écrit *Nous*, on ne pouvait pas le sentir, mais on le pressentait. C'était très clair qu'il fallait que la conquête de l'espace se réalise. Aujourd'hui elle est commencée. Mais qu'est-ce qui va arriver, quels seront les moyens que l'on va investir pour aller vers ces nouvelles planètes et découvrir les mondes qui les entourent ? Cela est une autre histoire, ce n'est plus de la bande dessinée. Depuis plusieurs mois, deux ou trois ans même, je me dis que ça y est, c'est parti ! Les planètes qui ont été découvertes ces derniers temps sont les prémices d'un bouleversement général extraordinaire. On est déjà entré dans cette conquête. On a un grand avenir devant nous, si on ne fait pas trop de bêtises en utilisant l'énergie atomique de façon destructrice. Maintenant cela fait quelques années que je suis à la retraite, mais je suis toujours l'actualité de très près. Je m'en nourris beaucoup, j'ai besoin de cela.

La bande dessinée, ces dernières années, a pris une envolée incroyable, comment voyez-vous cela aujourd'hui ?
J'ai fait de la bande dessinée comme un gamin qui veut raconter des histoires. Mais il y a d'autres choses que l'on peut faire aujourd'hui. Sur des questions politiques, le brassage des cultures… La bande dessinée est une forme aussi importante que les autres. Je me rends bien compte qu'il y en a de nombreuses, et qu'elles sont très belles. Dans les temps à venir cela va se multiplier encore beaucoup plus Quand on regarde l'actualité, elle est en images… La bande dessinée est devenue un moyen d'expression fondé sur le rêve, sur l'image. ◆

> **"La bande dessinée est devenue un moyen d'expression fondé sur le rêve, sur l'image."**

Cette interview a été reconstituée à partir de plusieurs entretiens téléphoniques entre janvier et octobre 2015.

CI-CONTRE
L'équipe qui a participé à *Saga de Xam*. Nicolas Devil est au fond, bras en croix, Druillet est au deuxième rang, premier en partant de la gauche, avec un chapeau.

DR

Philippe Druillet

On a vu naître des échanges et des passions communes.

Vous avez bien connu Nicolas Devil à l'époque de *Saga de Xam*.
J'habitais à côté de chez lui et on se voyait souvent. Je ne me souviens plus du contexte de notre rencontre, mais nous gravitions dans le cercle de Jean Boullet, et tout le monde se mélangeait à l'époque, nous étions dans la même mouvance. Je venais de découvrir *Barbarella* de Jean-Claude Forest, les bandes dessinées de Guy Peellaert et autres. Nicolas et moi nous croisions dans des vernissages, et on a fait connaissance très vite. Je commençais à dessiner, je travaillais déjà pour *Fiction* et j'avais un album en préparation chez Losfeld. On se voyait souvent, on partageait des idées. Un jour, il m'a annoncé qu'il faisait ce bouquin, et m'a demandé si je voulais y participer. À ce moment-là, je savais déjà que les éditions Losfeld ne me correspondaient pas totalement. Ce (en dehors des strips). Je ressentais un besoin d'espace sur mes planches. J'avais réalisé *Le Mystère des abîmes* pour Losfeld sur petit format, et cela ne me convenait pas. Puis j'ai vu un mec, tout aussi dingue que moi, qui travaillait comme moi sur des grands formats. Je dessinais déjà sur Grand Aigle pour l'adaptation d'*Elric le nécromancien*, de Michael Moorcock. D'un coup, nous étions quatre en France à travailler à ce format : Forest, Gillon, Devil et Druillet ! À cette période, les dessinateurs commençaient à s'interroger sur leur travail, sur la possibilité d'une nouvelle narration, sur des formats différents. Jusque-là, les éditeurs obligeaient les dessinateurs à utiliser des formats standards pour imposer quatre planches sur le banc-titre plutôt que deux ou une seule, tout cela dans un but économique. C'était la préhistoire de la bande dessinée. Nous étions une bande de fous, une de ces générations qui lancent plein d'idées nouvelles et se regroupent en bandes (comme ce fut le cas pour les surréalistes, entre autres). On a vu naître des échanges, des convergences, des approches, des similitudes et des passions communes, qui font qu'on se retrouve, qu'on se voit, qu'on bouffe ensemble, qu'on boit des coups… plus tout le reste !

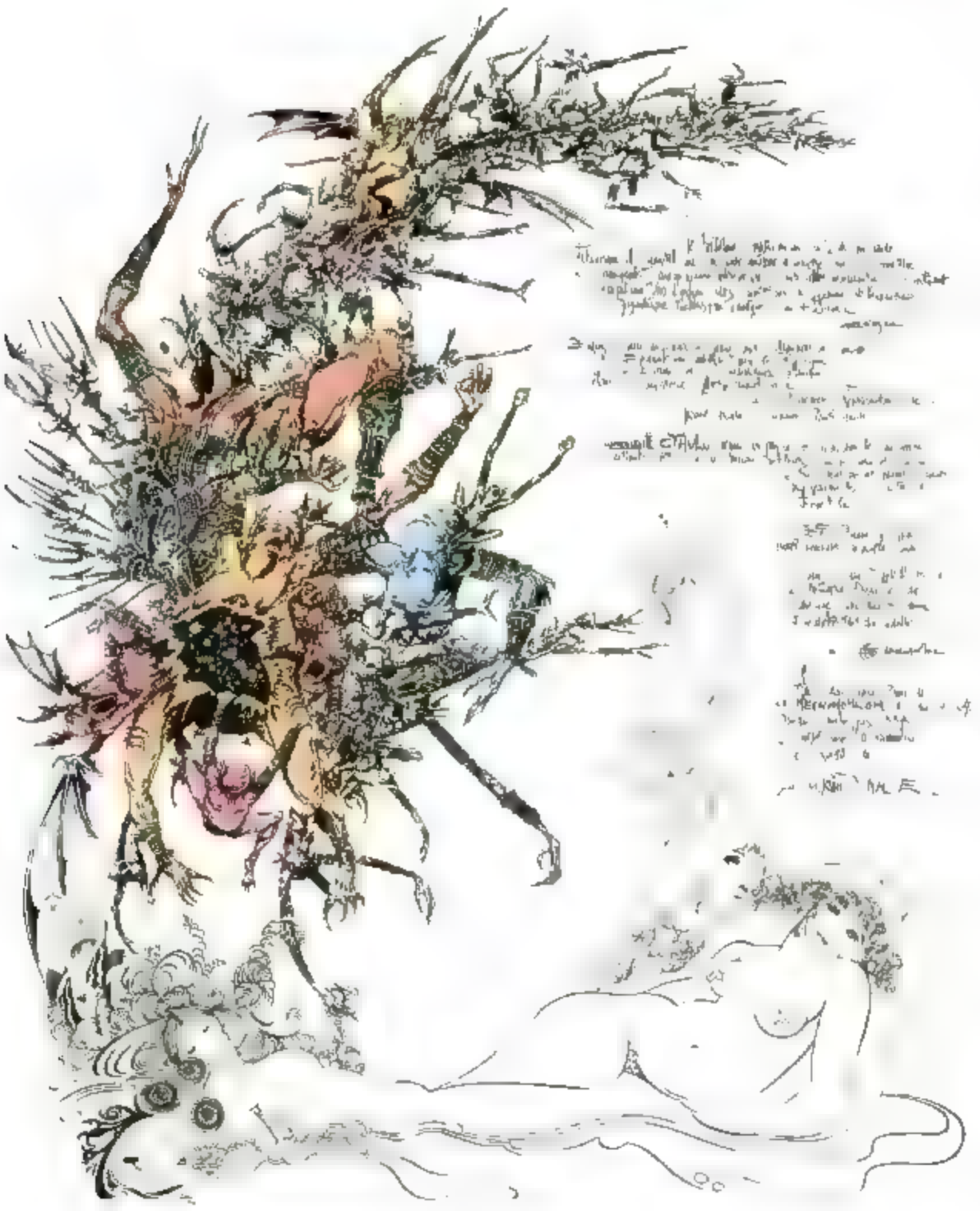
n'était pas ça que je voulais, ce n'était pas ma vision de la bande dessinée. Mais j'ai vu le travail de Nicolas, et lui a senti chez moi une forme de délire complètement dément, et nous avons lancé la collaboration naturellement. J'y ai alors pas mal contribué, c'était le début d'une nouvelle forme de bande dessinée.

Vous avez aussi en commun le fait de travailler sur des grands formats ?
À l'époque, il y avait en France deux autres grands dessinateurs qui travaillaient sur des grands formats : Jean-Claude Forest et Paul Gillon (maintenant il n'y a plus que moi, c'est triste !). Ils utilisaient le format Grand Aigle. J'étais influencé à la fois par la bande dessinée franco-belge et la bande dessinée américaine. Je savais que la plupart des Américains, les Hogarth et compagnie, travaillaient en Grand Aigle

Quelle était l'ambiance dans l'atelier de Nicolas Devil ?
Nicolas était dans le trip complet des années 1960-1970. C'est quelqu'un de bien. Il avait une cour, il jouait au prince. C'était marrant, mais ce n'était pas mon truc, même si on passait des soirées folles. Il y avait constamment du monde chez lui, comme les gens du Living Theater, entre autres. J'ai ainsi rencontré un tas de personnes là-bas avec qui je suis resté en contact. Je n'étais pas d'accord sur certains aspects de *Saga de Xam* mais j'y ai participé, j'ai amené des idées, dont certaines de mise en page. Nicolas, dans sa générosité, laissait les copains qui passaient dans son atelier travailler sur *Saga*. N'importe qui pouvait faire un crobard sur une planche. Parfois cela détruisait l'homogénéité de l'univers, à laquelle tenait Jean Rollin. Je n'étais pas pour, je ne voulais pas d'un happening. La bande dessinée est un travail de bénédictin.

La planche de cadavres exquis réalisée par Druillet et Devil, page 100 (chapitre 6).

© Nicolas Devil

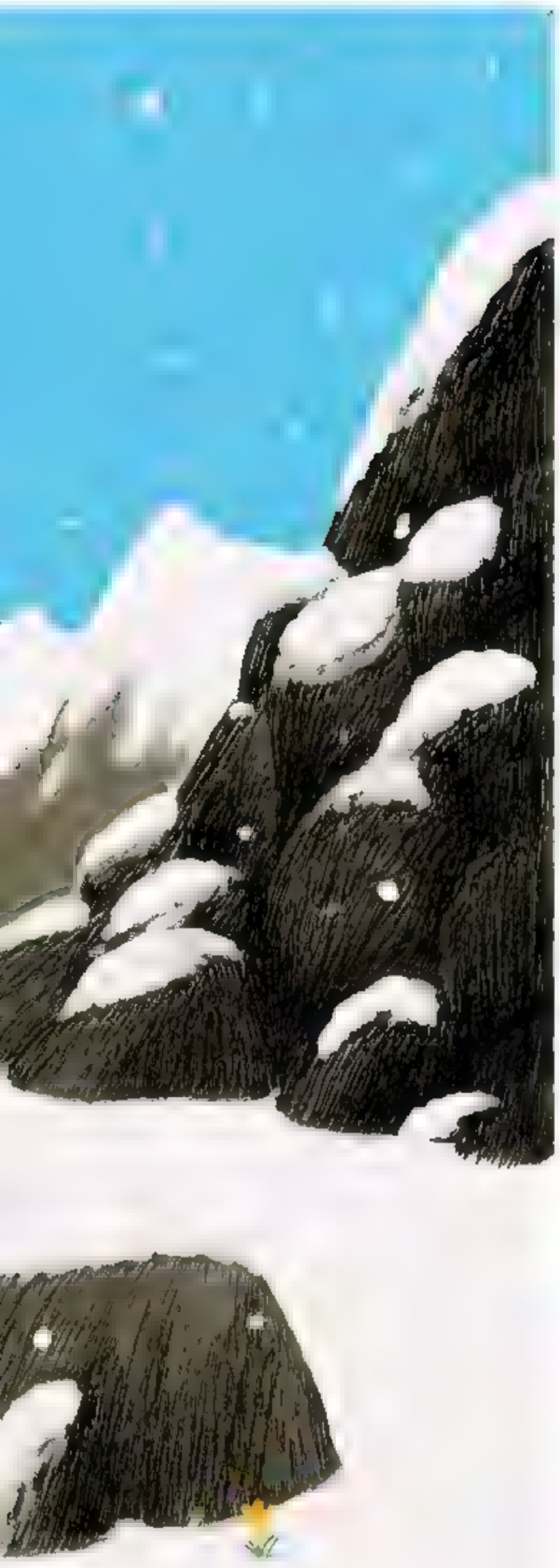


Comme pour la peinture, on a besoin d'être seul. En dehors du scénariste, si t'en as un, qui vient de temps en temps, bien entendu. Nous n'avions donc pas la même vision : je voulais que ça pète dans tous les sens, mais pas comme ça. Là, on s'installait dans l'anecdote, même si graphiquement il y a des choses magnifiques. Je ne voulais pas faire de la bande dessinée mondaine. Cela peut sembler contradictoire car il y a des moments et des séquences absolument extraordinaires dans *Saga*. Mais j'avais déjà en tête *Les 6 Voyages de Lone Sloane* et *Yragaël*. Je me suis dit que je perdais mon temps, et je me suis barré. Je n'ai aucune nostalgie de cette époque et je sais pourquoi je suis parti : j'avais ma vision explosive de la bande dessinée et celle de Nicolas ne me convenait pas. Pourtant j'adore *Saga de Xam*, j'en ai même deux exemplaires, un chez moi et un à mon atelier ! Mais il y avait deux univers différents et, pour moi, celui de Nicolas n'allait pas dans la bonne direction. Je ressentais déjà ce besoin de transformer la bande dessinée et de la faire exploser. Je voulais la faire exploser sur une vie entière, sur un travail et une œuvre de longue durée. Et surtout, je ne voulais plus du ghetto intello-parisien de Losfeld, qui m'a poussé à déserter ce groupe à un moment donné. On faisait des tirages de 5000 à 6000 exemplaires réservés à l'intelligentsia branchée. Cela n'enlève rien au talent de Jean-Claude Forest, qui était mon meilleur ami, à celui de Guy Peellaert, un artiste exceptionnel, ou de Nicolas. Ce sont des gens que j'ai aimés et que j'ai respectés. Mais à un moment donné, j'ai dit : « Ça suffit le bel album hors de prix à petit tirage, il faut faire éclater la bande dessinée dans les supports populaires. » Goscinny avait depuis longtemps envie de faire de *Pilote* un journal de nouveautés, d'explosion, de révolution ! Je voulais que la qualité soit dans *Pilote*. Et j'ai fait exploser la bande dessinée en disant que les cases ne se suivent pas forcément, que cela peut être autre chose, que ce sont des écrans de cinéma. Je ne voulais pas d'une route branchée pendant quatre ou cinq ans et après on oublie et cela détruit le mouvement. J'avais peur de cela. Je voulais créer, sans prétention, la beauté pour le grand public. Pour l'anecdote, *Le Mystère des abîmes* s'était mal vendu à sa sortie, mais la publication des *6 Voyages de Lone Sloane* a relancé les ventes, et du coup *Le Mystère des abîmes* s'est épuisé en six mois. Mais je n'en ai jamais vu un rond !

Et vous avez réussi à faire cette révolution auprès du grand public !
Ce qui n'enlève rien au talent de ces trois zozos ! Une nouvelle génération d'ampleur internationale était en train d'apparaître, qui pouvait s'observer en France, comme aux États-Unis, dans les *Zap Comix* de Robert Crumb, ou d'autres bandes dessinées. Il y avait par exemple des dessinateurs comme Greg Irons ou Rick Griffin qui ont eu en même temps que moi l'idée de travailler sur Escher, alors que nous ne nous connaissions même pas. Cette révolution générale, je ne sais pas vraiment à qui elle appartient ! Je crois que c'était un mouvement spontané chez une jeunesse qui s'ennuyait dans son pays parce qu'elle n'y trouvait pas de liberté d'accès à la culture, et surtout à une culture nouvelle. Nous en faisions partie, nous voulions faire sauter les portes et les murs, nous en avions marre. Et ce sentiment se retrouvait dans le monde entier, voilà comment est née la bande dessinée moderne. C'était une époque de chaos et de création merveilleuse dans laquelle nous avons tous eu notre part. Je dis bien tous, c'est vraiment important. Quant à Nicolas, je crois qu'il s'est laissé emprisonner dans son personnage plus que dans son travail. Il avait ce défaut et c'est ce que je lui reproche avec beaucoup d'amour et de gentillesse. Je me suis barré à cause de cela. On était deux monstres et on n'était pas là pour s'entre-tuer, au contraire, parce qu'on s'aimait. Cette période, ça a été mon moment de passion et ma naissance ! Donc tout ce que je dis là, je l'ai vécu passionnément, ardemment. ◆

Entretien téléphonique réalisé en décembre 2015.

© Les Requins Marteaux



Marc Boutavant

IN THE MOUK FOR LOVE

Marc Boutavant est l'heureux papa d'une famille nombreuse : Mouk et le petit âne Ariol, Chien Pourri et le chat aplati, Polka et Hortense, Basile Tambour (nom de code Bogueugueu), Edmond, la Chose et compagnie... Rencontre avec un véritable magicien de la tablette graphique.

Marc Boutavant est graphiste, illustrateur et auteur de littérature jeunesse et de bandes dessinées. Il a publié une bonne cinquantaine de livres pour les enfants, que les parents adorent leur confisquer tellement c'est bien. Avec Emmanuel Guibert au scénario, il est le dessinateur de la série *Ariol* dans le magazine *J'aime lire*, reprise en albums chez « BD Kids » (Bayard), et, avec Béatrice Fontanel, de Basile Tambour, plus connu sous le nom de Bogueugueu (Gallimard Jeunesse). En 2013, il crée avec Colas Gutman les personnages de Chien Pourri et Chaplapla le chat aplati, dont les mésaventures « poubellières » sont publiées dans la collection « Mouche » à L'École des loisirs. En 2002, il invente son propre univers animalier et poétique avec *Mouk*, une série de livres carrés publiés par Mila Éditions, poursuivie par le formidable album *Le Tour du monde de Mouk à vélo et en gommettes !* chez Albin Michel Jeunesse en 2007. Les séries *Ariol* et *Mouk* ont fait l'objet d'adaptations en dessin animé pour la télévision. Dans sa folle jeunesse, Marc Boutavant a également fait partie

MARC BOUTAVANT

"Je ne suis pas habitué à parler de mon dessin, je n'en imagine pas les anecdotes."

des auteurs de l'Atelier des Vosges/ Atelier Nawak, côtoyant la fine fleur de l'ex-« nouvelle génération » d'auteurs de bandes dessinées, avec Émile Bravo, Lewis Trondheim, Christophe Blain, David B , Joann Sfar, et les autres… mais il est l'un des rares parmi eux à n'avoir jamais été publié par L'Association. Quel est son secret ? *Very fluent in english*, il est aujourd'hui représenté par Heart Agency, une agence d'illustrateurs basée à Londres et à New York.

Bonjour, Marc. Pour commencer, j'aimerais que tu nous parles un peu de toi. Tu me sembles être quelqu'un d'assez discret. On n'a pas souvent l'occasion de t'entendre parler de ton travail. Est-ce par excès de timidité ?
Non, ce n'est pas que je sois intimidé. Comment dire, je ne fais pas de musculation, ça se voit. Eh bien, pareillement, je ne suis pas habitué à parler de mon dessin, je n'emmagasine pas les anecdotes. Je ne parle pas beaucoup, c'est pour ça que je dessine. Mais attention, ce n'est pas une boutade. C'est quelque chose de très important dans mon histoire personnelle J'ai grandi avec mes trois frères et ma grande sœur, qui était sourde et muette. Alors forcément, quand tu es tout petit, tu essaies de comprendre ce qu'est la normalité. Comme chez nous la parole n'était pas naturelle, peut-être est-ce pour cela que je suis si attaché à rechercher la justesse des expressions pour communiquer les émotions par le dessin à la place de la parole.

Tu as toujours voulu être dessinateur ?
C'est quelque chose d'assez déprimant comme histoire. En CE1, le professeur de dessin nous avait demandé de dessiner ce que l'on voulait faire plus tard. Alors j'avais fait une BD. Ça commençait à Dijon, là où j'ai grandi. Comme je m'ennuyais ferme, je prenais mon carton à dessin et le train pour Paris pour faire la tournée des éditeurs. Et le soir, je regagnais ma chambre de bonne sous les toits, où je continuais à dessiner malgré les toiles d'araignée qui me poussaient sous les bras. J'y avais mis tous les clichés. Un vrai cauchemar ! Mais en fait, ce n'était pas moi. Inconsciemment, j'avais représenté mon grand frère Lui aussi dessinait et c'est lui que je voyais faire carrière. Dans ma tête, je n'imaginais pas qu'il puisse y avoir deux artistes dans la famille. Peut-être est-ce le poids de la tradition ? C'est le plus grand des frères qui reprend la ferme Moi, j'avais beau passer tout mon temps à dessiner, ce n'était pas mon rôle et, au fond de moi-même, j'étais parti pour devenir médecin. C'est mon grand frère qui m'a finalement secoué les puces en m'ouvrant les yeux sur ce que je voulais faire vraiment.

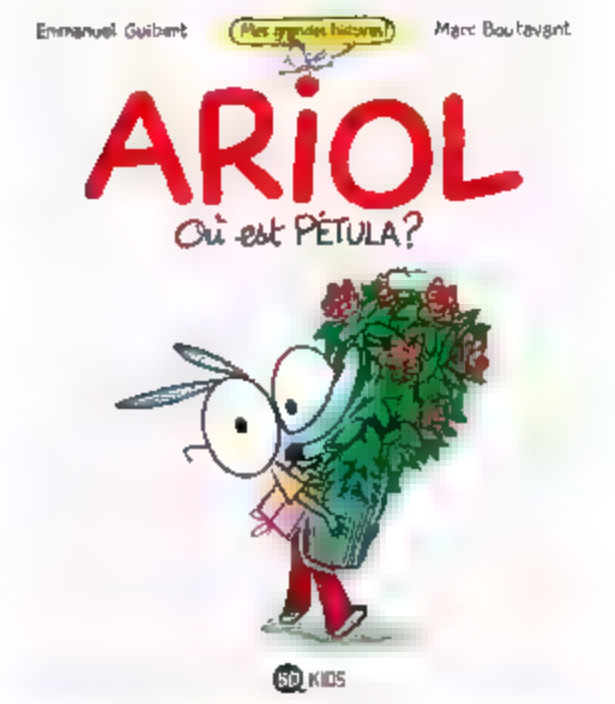
C'est l'histoire d'un petit âne qui s'appelait Ariol

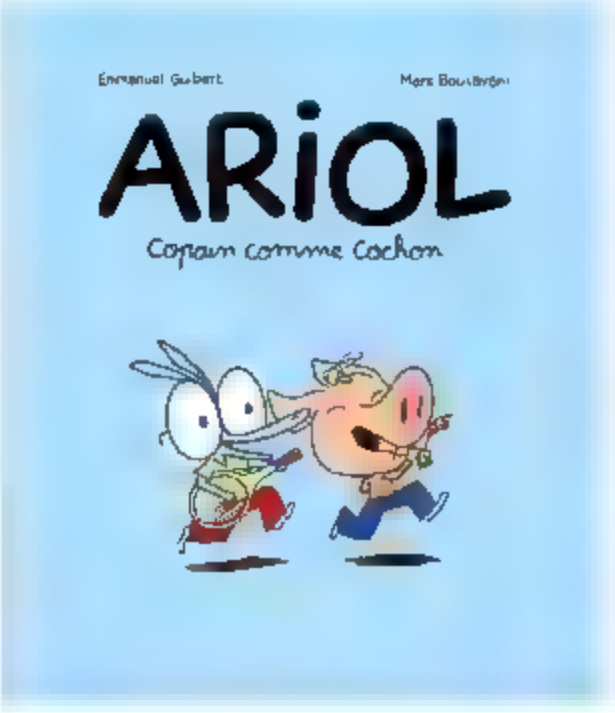
Parle-nous de ta collaboration avec Emmanuel Guibert sur la série *Ariol*.
Avec Emmanuel, on est un peu les deux extrêmes. Moi, je me vois en tongs et en short en train de bronzer sur la plage, pendant que lui, il turbine au fond de la mine Il est tellement chargé et investi, il met une telle intensité dans tout ce qu'il fait, et en même temps, il est d'une telle légèreté, il virevolte. Emmanuel habite la série depuis quinze ans avec ses propres souvenirs. Il a mis toute son enfance là-dedans, tout est vrai, même le vomi en plastique. Alors de mon côté, j'essaie d'être à la hauteur. C'est vraiment stimulant. C'est pourquoi je suis très, très content de me mettre à son service. C'est ce que je pouvais faire de mieux.

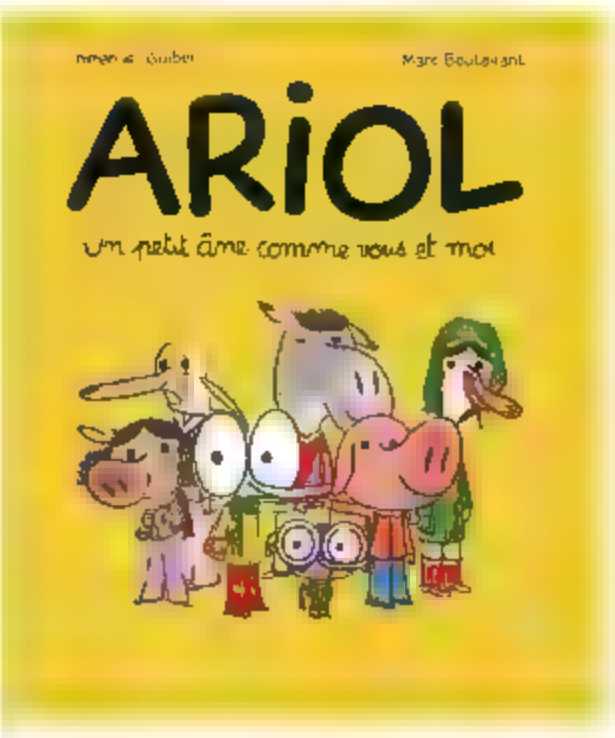
Comment vous êtes-vous rencontrés ?
Cette belle aventure a commencé quand nous étions tous les deux à l'Atelier des Vosges. C'est Émile Bravo qui m'y a fait entrer. Même à l'époque, on sentait que c'était déjà quelque chose de « futurement » mythique. Joann Sfar était complètement débridé, Christophe Blain pareil, puis Emmanuel est arrivé et a commencé à travailler avec eux. Très vite, le couvercle s'est mis à trembler, puis à sauter. Il y avait une telle émulsion, une émulation à se retrouver tous ensemble pour bosser ! Moi, je ne suis pas resté longtemps, environ un an et demi, car je ne faisais pas de bande dessinée, mais c'était très motivant de les voir tous s'éclater autour du même médium.

La bande dessinée ne t'intéressait pas ?
J'avais lu des bandes dessinées comme tout le monde, et pas qu'un peu. Enfant, je faisais les décharges avec mes frères. J'y trouvais des reliures entières du *Journal de Mickey*. J'avais une passion pour les strips de John Rose, qui dessinait *La Famille Glougloub* (*Barney Google and Snuffy Smith*), parce que j'avais l'impression que ça parlait de ma propre famille, même si mon père n'avait

© Bayard Éditions

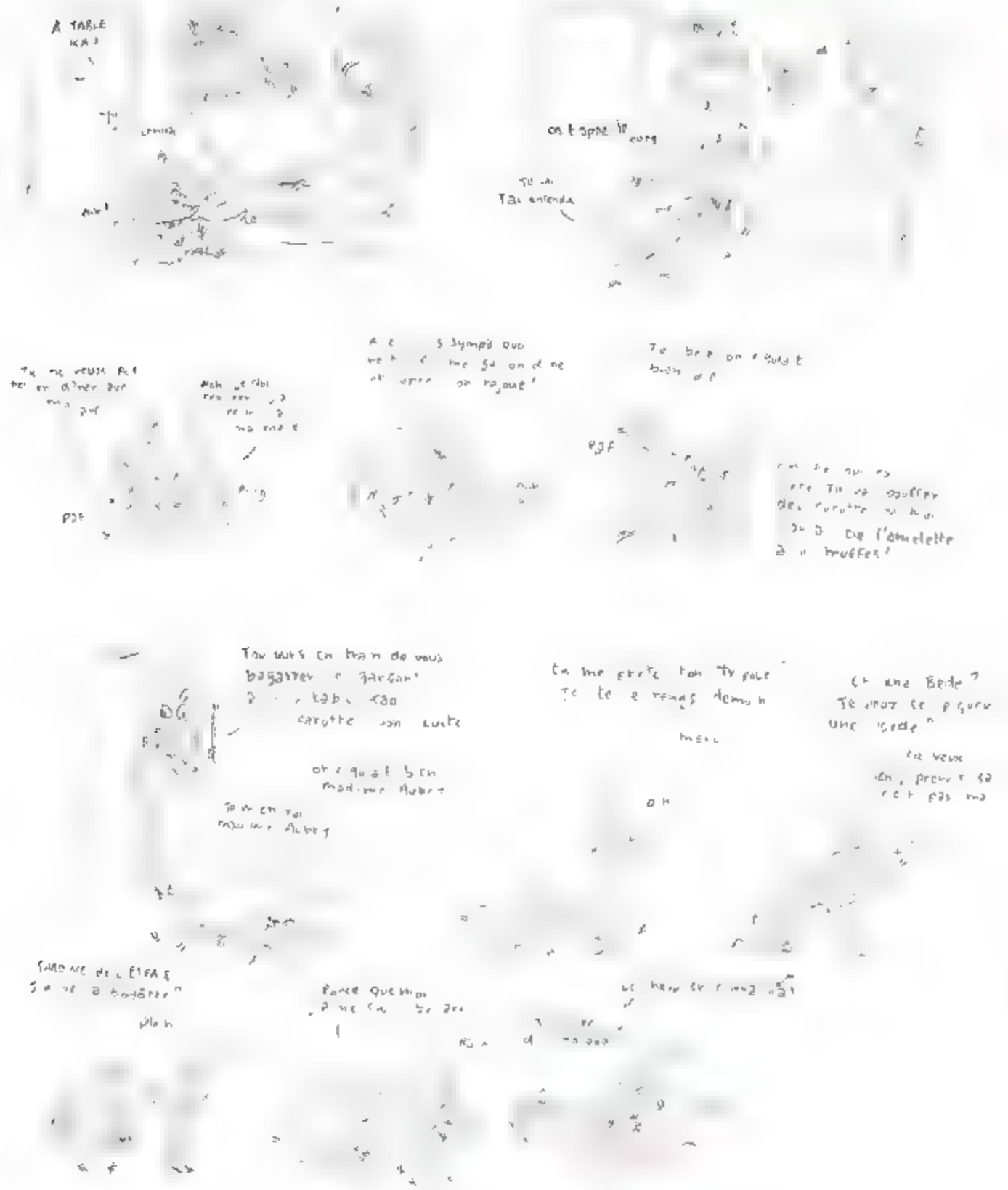






> **"Quand tu es tout petit, tu essaies de comprendre ce qu'est la normalité."**

© Marc Boutavant



pas de fusil. Je passais tous mes week-ends à recopier mes séries préférées : *Archibald Razmott, mini-barbouze de choc* (*Eagle Eye, Junior Spy*) de Leo Baxendale, *Le Père Lacloche* (*Pete the Tramp*) de Clarence D. Russell, et tous les autres. Ensuite, je me suis rassasié de *Strange* et de *Titans*, les magazines de superhéros publiés par Lug. C'était inépuisable. Mon grand frère me guidait. C'est lui qui m'a fait découvrir Jack Kirby. Il avait une exigence sur la qualité que je n'avais pas.

Tu es toujours resté fidèle à Marvel plutôt qu'à DC ?
Évidemment ! C'est comme si tu me demandais de choisir entre un PC ou un Mac, ça ne se discute pas ! Mais quand je suis arrivé à Paris, j'ai aussi découvert d'autres formes de bande dessinée. J'allais voir les petites expositions de la librairie Un Regard Moderne, rue Gît-le-Cœur. Je m'intéressais aux graphzines. Je lisais Charles Burns, Pascal Doury, Bruno Richard qui avait repris des planches de *Kamandi* de Kirby dans son style magnifique... Je lisais toujours de la BD, mais de là à en faire.. En plus, les premières bandes que Joann Sfar m'a montrées, c'étaient des trucs de trolls et d'heroic fantasy, qui me ramenaient des années en arrière à mes propres lectures d'adolescence. Je n'avais pas envie de ça. J'étais mal à l'aise parce que je ne comprenais pas ce qui se passait autour de moi. Je voyais qu'ils avaient tous réussi à transcender ce truc d'ado pour en faire quelque chose d'autre qui me dépassait complètement. C'est pourquoi quand Emmanuel m'a appelé pour me proposer *Ariol*, ma première réaction a été de lui répondre non. Non, merci, mais franchement, tout ce travail de construction assez laborieux, case après case, très peu pour moi. Je ne me sentais pas capable de gérer toute cette contrainte alors que je ne vivais que de liberté et de facilité avec l'illustration. Mais je l'ai rappelé une semaine après pour accepter. Parce que je me suis dit, ce mec-là est absolument extraordinaire, et encore, je ne savais pas à quel point il était hors du commun ! Je ne peux pas laisser passer une telle occasion. De son côté, il a su trouver les mots justes pour me rassurer. Il avait déjà commencé à dessiner des petits personnages rondouillards, dans un style très Dupuis. Il m'a présenté le projet comme un petit théâtre simple, sans grosses perspectives. L'envie d'apprendre à son contact était plus forte que mes appréhensions.

> **“Quand Emmanuel m’a proposé *Ariol*, ma première réaction a été de lui répondre non.”**

CI-DESSUS
Ariol et Kamando : les premières esquisses de l'auteur, mais certainement pas les dernières bagarres.

Tu te souviens de tes premiers essais sur *Ariol* ?
Emmanuel avait dessiné la toute première planche. C'était quasi impossible de passer derrière lui. Tu te rends vite compte que tu n'as rien à ajouter. Tout est déjà en place. Tu te sens inutile. C'est la seconde planche qui a servi de test. Je me suis lancé. C'était plus facile que je ne pensais. Après tout, les personnages d'Emmanuel étaient un peu trop ronds, trop lisses pour être honnêtes. Finalement je trouvais ma place en apportant un truc un peu plus grinçant. On est allés présenter le projet à Bayard. Il y avait eu un appel d'offres parce qu'ils avaient pressenti la fin de *Tom-Tom et Nana*. Je connaissais

encore très peu le personnage d'Ariol, si bien que quand on me demandait de le présenter, je répondais toujours à côté de la plaque et Emmanuel reprenait derrière moi pour dire tout l'inverse. C'était un peu ridicule, je transpirais à grosses gouttes. La première publication a été une belle leçon d'humilité et d'apprentissage Le fait qu'on travaille enfin ensemble, pour de vrai, je me disais : « Chouette, on va pouvoir échanger ! » Mais quand j'ai commencé à la ramener parce que je croyais naïvement avoir trouvé des bricoles qui pouvaient être améliorées (pensais-je), très gentiment Emmanuel m'a remis à ma place Là encore, je n'avais rien compris. C'était un peu humiliant parce que je m'étais fait des films, mais c'était génial, parce qu'il avait complètement raison : l'histoire était parfaite comme ça. Il n'y avait strictement rien à changer. Et depuis nous sommes restés sur ce mode de fonctionnement. Chacun respecte la partie de l'autre, et chacun est entièrement libre sur sa partie.

Le succès d'*Ariol* a quand même dû te rassurer ?
Pas vraiment, car *Ariol* n'a pas toujours bien marché Le succès est longtemps resté confidentiel, autour de 1 500 exemplaires par album, les six premières années, vendus dans des petites librairies où les gens adorent ce que tu fais et te disent que c'est vraiment super sympa. Tu sens qu'il se passe quelque chose, mais tu sais aussi que c'est insuffisant pour prétendre remplacer *Tom-Tom et Nana* dans *J'aime lire*. Emmanuel est monté au créneau chaque fois qu'*Ariol* était en danger, il l'a défendu bec et ongles alors que moi j'en étais bien incapable. C'est le changement de distributeur qui nous a sauvés.

Aujourd'hui, tu te sens plus à l'aise avec la bande dessinée.
Tu parles ! C'est toujours hyper chiant à faire. Vraiment ! Cette régularité mensuelle à tenir me monte un peu au cerveau. C'est une sacrée tannée pour moi, mais il faut en passer par là. Je ne fais que ça pendant une semaine, voire dix jours quand Emmanuel me gâte en envoyant Ariol faire les courses au supermarché. Mais je suis tellement fier une fois que c'est terminé Et si au début je ne comprenais pas forcément ce que je pouvais apporter, au-delà de la pure exécution du trait, à l'usage j'ai constaté que, même si c'est lui qui est à l'initiative de l'histoire, finalement elle est bien la somme de nos deux parties. C'est une vraie addition, à partir de laquelle il saura rebondir en s'inspirant de certains de mes détails pour la suite.

Illustration pour la presse.

© Marc Boutavant

> “J'ai toujours nourri Ariol avec les expressions, les regards et les attitudes que j'observais chez les enfants.”

Justement, vous êtes maintenant tous les deux pères de famille. Vous arrive-t-il de vous inspirer des situations vécues par vos propres enfants ?
J'ai toujours nourri Ariol avec les expressions, les regards et les attitudes que j'observais chez les enfants, les miens et ceux des autres Par exemple, il y a un petit voisin, un copain de mon fils, c'est Ramono tout craché, c'est fou ! C'est tellement évident que c'est lui ! C'est mon modèle, je lui dois beaucoup. Emmanuel aussi, même s'il ne cherche pas à coller à l'actualité, est bien obligé de temps en temps de se coltiner ce que vivent les enfants d'aujourd'hui, et qui n'a rien à voir avec ce que nous avons connu au même âge. Inconsciemment, j'étais parti sur les souvenirs de ma propre enfance, avant de me rendre compte que ça ne vaut pas grand-chose. J'avais dessiné les parents d'Ariol au volant d'une R16, parce que c'est ce que je connaissais et que j'aimais dessiner J'étais dans l'affectif, sans forcément me rendre compte de ce que je faisais. Et puis finalement tu t'aperçois que ça ne dit plus rien à personne, une R16 aujourd'hui. Rien de ce que tu as connu n'est transposable. Pareil pour les salles de classe, le mobilier a énormément changé, la présence de l'ordinateur dans un coin, rien à voir avec l'école de mon enfance. Je manque parfois de distance. Le dessin animé m'a permis de faire le point sur les évolutions nécessaires de la série, comme une sorte de mise à jour. C'est un travail que je ne sais pas faire facilement tout seul, alors je me sers du regard des autres sur les personnages pour les toiletter.

DR

Ci-dessus
Chien Pourri et son maître, Marc Boutavant.

Chien pourri © L'école des Loisirs

L'animation agit comme une sorte de mûrissement accéléré, car même sur la forme, Ariol a également beaucoup évolué. Quand je revois les premières histoires, je les trouve épouvantables, celles d'après n'étaient pas terribles non plus. Ça ne prend vraiment forme que depuis quelques années, mais je me sens encore terriblement limité C'est pourquoi je suis tellement admiratif des trouvailles graphiques que je peux voir chez les autres. Riad Sattouf est l'un des plus forts C'est quelqu'un qui a un propos et qui a réussi à trouver une forme d'écriture unique Son dessin est incroyable. Il s'agit d'une véritable écriture.

Tu n'as pas d'autres envies ou d'autres projets de bande dessinée en préparation ?
Non. Non… mais je réponds ça maintenant, comme quand j'ai dit non à Emmanuel au début. Tout dépend du projet. Mais le fait est qu'*Ariol* représente déjà un sacré labeur et que je ne me sens pas capable de me dédoubler pour mener de front deux séries à la fois. Aujourd'hui, j'ai trouvé une forme d'équilibre. Je fais selon ma disposition d'esprit. Quand j'ai terminé trois images de *Chien Pourri*, et que j'en ai un peu marre, hop ! je passe à autre chose. J'ai besoin de rebondir constamment. C'est mon oxygène. De même, je ne pensais pas que travailler en atelier soit possible, mais travailler toujours tout seul, c'est quelque chose d'absolument déprimant. Alors j'alterne Tu n'as pas toujours envie de voir des gens, mais au bout de deux jours tout seul devant ta table à dessin à écouter

> "Les enfants se fichent du beau papier. Ce ne sont que des conventions d'adultes un peu snobs."

France Culture, forcément, tu te fais un peu chier. Alors je file à l'atelier.

Acrylique versus numérique

J'aimerais qu'on évoque ton passage de l'acrylique au tout-numérique, car tu n'as pas toujours travaillé sur Mac Pro. Qu'est-ce que tu as gagné en échangeant ton pinceau contre un stylet ?
C'est simple. J'en avais ma claque de ramer à peinturlurer des couches et des couches pour qu'ensuite ça passe entre les mains de je ne sais qui, qui va te l'éclaircir en rase-mottes, résultat ça fait ressortir le relief de la matière, c'est dégueulasse, ou bien qui va le scanner de manière pas assez pêchue, résultat c'est tout pâlot, tu ne reconnais plus tes couleurs. Au final, tu ne contrôles déjà plus rien avant même que ça parte à l'impression. Si déjà tu n'étais pas très content de toi à la base, il y a vraiment de quoi déprimer. J'étais prêt à changer de métier tellement j'en avais marre de l'acrylique. Je passe tellement de temps à trouver la bonne place pour les yeux ou la bonne forme. Il y a des limites à ne pas dépasser. Au bout d'un certain moment, ce que tu fais ne vaut plus rien de toute façon. Ça m'a franchement pris trop de temps, sans me donner suffisamment de plaisir en compensation. Avec la tablette, je n'ai pas toutes ces déceptions. Tu fais facilement les masses. Ça donne immédiatement quelque chose que tu peux ensuite travailler de l'intérieur, comme de la sculpture en 2D. Tu vois le truc se faire, sans avoir l'impression que c'est toi qui le fais. Tu es comme un directeur artistique qui conserve la distance nécessaire pour faire les bons choix. Je ne recherche pas le contrôle absolu. Si l'impression fait ressortir quelque chose d'autre, c'est plutôt une bonne surprise. Ça devient excitant, comme dans un jeu. Je n'utilise aucun effet. Il n'y a aucun filtre. Je varie juste l'opacité avec la pression du stylet. Mais grâce à la tablette, j'ai enfin pu m'éclater avec les couleurs Pantone. En les mélangeant, tu obtiens des effets de superposition incroyables. Je me sentais enfin libre. J'assumais tout ce que je faisais. C'était un sentiment extraordinaire. J'avais l'impression d'inventer un langage Je faisais des grosses taches, des petits traits fins, et même si je faisais n'importe quoi, je le faisais avec plaisir. Et j'avais encore du plaisir en le revoyant après. Rien que ça, c'était absolument énorme comme progrès.

Il n'y a vraiment rien que tu regrettes dans l'acrylique ? Le support papier, la disparition de l'original, la main qui tient le pinceau…
Alors ça, aucun intérêt pour moi ! Pareil pour le papier. La technique, je ne la maîtrisais pas assez de toute

Best-seller du livre pour enfants, *Mouk* est devenu une série télévisée de dessin animé produite par le studio Millimages.

© Millimages

> "Je crois définitivement à l'importance de la découverte de l'autre. C'est une chose à laquelle je suis très attaché."

façon, donc elle ne me manque pas du tout. Et je suis trop content de ne pas avoir d'archives. Il n'y a finalement que l'odeur que j'aimais bien.

Tu éprouves toujours le même plaisir avec le numérique aujourd'hui ?
Tous ceux qui découvrent la tablette expérimentent ce plaisir primesautier dont la fraîcheur est restée vive assez longtemps. Mais tu ne peux pas faire ça tout le temps, il faut bien grandir, n'est-ce pas ? C'est à ce moment-là que je me suis lancé dans *Le Tour du monde de Mouk*. Cet album est intimement lié à la naissance de mon fils, puis à celle de ma fille, ainsi qu'à ma propre (re)naissance graphique.

Mouk, c'est un personnage que tu as créé seul. Raconte-nous la genèse du *Tour du monde de Mouk*.
J'aurais adoré être un globe-trotter. Le hic, c'est que j'ai longtemps été phobique de l'avion. Je me suis toujours débrouillé pour convaincre ma femme que les vacances à l'étranger, c'était mieux en voiture. J'ai fait *Mouk* pour voyager en images. J'ai mis trois ans à le pondre. Je ne travaillais dessus que quand j'en avais envie, pour qu'il n'y ait que des ondes positives. J'espère que cela se voit. Je passais des journées entières sur Internet pour récupérer des images. J'étais comme une grande antenne qui absorbe tout dans les moindres détails. Dans *Le Tour du monde de Mouk*, j'ai voulu retranscrire cet émerveillement incroyable qui te saisit quand tu découvres pour la première fois un nouveau pays, une nouvelle culture. Il m'arrivait de passer plusieurs heures sur un animal improbable que je ne connaissais pas, juste parce que c'est bon d'apprendre. Et même si au final tout le monde s'en fout, il fallait que je voie comment il était fait en vrai, en images et en photos. C'est un album d'images hypertexte. Des hyperimages qui se répondent et dans lesquelles tu peux te perdre. Il y a plusieurs entrées, plusieurs chemins possibles. Aujourd'hui, je serais bien incapable de décrypter tout ce que j'ai mis dedans.

C'est comme un livre interactif.
J'ai toujours été très mauvais avec les livres interactifs. Même les albums de coloriage, je n'accroche pas. Je trouve ça d'un ennui mortel. Mais pour *Mouk*, j'aurais adoré ajouter du son si j'avais pu. Je me suis rattrapé sur la forme. J'en avais marre des beaux papiers. Ce qui m'excitait, c'était d'aller vers quelque chose de clinquant, qui écorche les yeux, un effet brillant façon supermarché, pas vraiment noble. Le papier mat, c'est chic, mais en réalité, c'est chiant. Les enfants se fichent du beau papier. Ce ne sont que des conventions d'adultes un peu snobs. Je voulais du papier glacé parce que je savais qu'il allait bombarder les couleurs.

***Mouk* a ensuite été décliné en série télé et en produits dérivés, mais y aura-t-il un jour un nouvel album de *Mouk* ?**
J'étais vraiment très satisfait de la série télé. C'est après que les choses se sont gâtées. Il y a eu des choses pas très belles auxquelles je n'ai pas participé. C'est ma faute. J'ai signé des contrats, sans les lire. C'est tout moi, ça. Évidemment, je l'ai très mal vécu. J'en étais malade. Je le vivais comme une violation de domicile. Je ne voulais plus en entendre parler. Mais malgré les revers, les valeurs de ce petit personnage sont intactes et j'éprouve toujours une telle tendresse pour cet univers que je me dis qu'il faut que j'y retourne. Mon éditeur pense que c'est mort, mais me connaissant, ça ne m'étonnerait pas que j'attende que

© Vue sur la Ville

Illustration pour Alain Lachartre.
Agence Vue sur la ville (2001).

DE MESSAGE
Puzzle Arbrecadabra, 200 pièces, DJECO.

plus personne n'en parle pour revenir dessus. L'envie est toujours là, l'énergie aussi, il ne reste plus qu'à trouver une nouvelle idée. Ça ne peut pas être simplement un nouveau tour du monde

Je suis toujours frappé et enchanté par ta capacité à représenter la nature dans toute sa diversité, la végétation, les fleurs, les arbres… On peut reconnaître de quelles espèces de plantes il s'agit, rien qu'à la forme des feuilles.
C'est une véritable passion, qui remonte aussi à l'enfance. C'est d'un classicisme fou. Le goût du dessin et des plantes me vient de ma mère. Mon père, lui, c'était la mécanique. J'ai eu une enfance qui était à la fois heureuse, parce qu'insouciante et libre, mais aussi malheureuse J'étais malheureux d'être tellement à côté de la plaque J'étais complètement paumé, un vrai légume, planté entre deux ceps de vigne.

Aujourd'hui, tu es plutôt un rat des villes ou un rat des champs ?
Je suis un rat tout court ! Mais je préfère la campagne à vaches plutôt que la campagne viticole de mon enfance.
Je suis définitivement fan de la Bourgogne. Comme tout citadin, je rêvais de retourner vivre à la campagne, mais je ne cherchais rien. Et puis, il y a quelques années, un de mes oncles est décédé. Il vivait dans une grange-maison pleine d'humidité, une sorte de caverne où j'allais quand j'étais petit, dans un hameau du Morvan, en bas d'un pré magnifique, avec un ruisseau, des saules. Je me suis dit que je n'avais pas le choix et que je devais l'acheter, parce que c'est là que se trouve ma véritable empreinte biologique.

Humains trop humains…

Cherches-tu à faire passer dans tes albums un engagement, en faveur de l'écologie ou à caractère social ?
L'écologie, ce serait un peu délicat d'en parler, quand les albums sont fabriqués en Chine. Et puis, l'idée de publier des livres, plein de livres, pour parler d'écologie, c'est un peu bizarre, non ?
J'espère que ça ne ressemble pas non plus à une énième resucée gauchisante. Je n'avais pas la prétention avec *Mouk*, ni la naïveté, de partir à la découverte des Chinois ou des Africains comme dans un livre de missionnaires blancs des années 1920, même si ces gens-là créaient aussi du lien, en définitive
En revanche, je crois effectivement à l'importance de la découverte de l'autre C'est une chose à laquelle je suis très attaché : reconnaître l'altérité, c'est comme une double mise en valeur de l'existence de chacun.

Il t'arrive aussi de dessiner des personnages humains. Tu marques une préférence, entre dessiner des animaux ou des humains ?
Évidemment, je suis plus à l'aise avec les animaux. Avec eux, tu n'es pas pollué par tout un tas de considérations que tu ne maîtrises pas : les coupes de cheveux, la mode, la couleur de la peau… il y a trop de non-dits. Je me souviens qu'une éditrice m'a reproché un jour d'avoir dessiné le profil d'une jolie petite nana noire, parce que c'était raciste Waouh ! C'est tendu comme réaction.
Avec les animaux, au moins, personne ne t'attend au tournant pour te dire de faire attention à la représentation. Ça te recentre sur ce que tu fais, sans que tu te laisses phagocyter par des préjugés à la c… Mais même sur *Mouk*, j'ai dû faire gaffe. Je me souviens que je m'étais laissé porter par les assonances Mouk

© Djeco

> “Avec les animaux, au moins, personne ne t'attend au tournant pour te dire de faire attention à la représentation.”

à Mourzouk, ça sonnait bien. Mouk à Tombouctou, super, allons voir ! J'avais commencé à rassembler la doc. Les costumes traditionnels, les couleurs, l'architecture des mosquées, tout était magnifique. Jusqu'au moment où je suis tombé sur la fête de l'excision… Merde. J'ai dû éviter plusieurs trucs comme ça.

J'ai toujours été fasciné par le miracle sous-jacent qu'on trouve dans la bande dessinée animalière. Que ce soit chez Walt Disney, Macherot, Marten Toonder, Walt Kelly ou dans les *Fables* de La Fontaine, c'est le miracle de la parousie, quand les animaux parlaient et vivaient comme des humains. C'est merveilleux parce que le lien a été coupé il y a très longtemps. Ces univers animaliers nous rappellent qu'une entente aurait pu exister. Symboliquement, il faudrait juste arrêter de faire du mal aux animaux et aussi aux autres êtres humains par la même occasion. On en est hélas très, très loin. Je suis encore sous le choc des images insoutenables de l'abattoir d'Alès, dans le Gard. C'est à vomir

Poubelle la vie

Le personnage de Chien Pourri est également très intrigant. Il est aveugle à la méchanceté des autres, sa naïveté lui fait tendre l'autre joue, mais là aussi le miracle opère à la fin, l'optimisme et la bonté sont récompensés. *Chien Pourri*, c'est saint François d'Assise et Diogène dans la même poubelle. Sur cette série, je m'avance beaucoup plus loin dans la caricature. Il m'arrive de dessiner des enfants méchants. Je laisse même passer certaines images moches que je n'aime pas. Le texte de Colas Gutman me pousse un peu dedans, alors je me fais violence, en me disant que toute cette laideur sera neutralisée au contact de Chien Pourri. C'est vrai que je dois parfois agacer à vouloir toujours positiver. C'est mon petit côté évangéliste. Je me souviens que dans *Pif Gadget*, ma série préférée était *Les Rigolus et les Tristus*. C'était toujours un peu la même chose. Les Rigolus et les Tristus se font la guerre. Les Rigolus attrapent un Tristus et, à force de contacts et de liens, le font devenir l'un d'entre eux. C'était si fabuleux comme concept que les histoires étaient malheureusement rarement à la hauteur, mais ça m'a définitivement marqué. ◆

Bibliographie sélective :

- *Ariol* Emmanuel Guibert (Bayard)
- *Le Tour du monde de Mouk à vélo et en gommettes !* (Albin Michel Jeunesse)
- *Chien Pourri*, Colas Gutman (L'École des loisirs)
- *Ne chatouille jamais un tigre !* Pamela Butchart (Nathan Jeunesse)
- *Polka et Hortense – La Grande Aventure*, Astrid Desbordes (Nathan Jeunesse)
- *Le Popotin de l'hippopo*, Didier Lévy (Albin Michel Jeunesse)
- *N'y a-t-il personne pour se mettre en colère ?* Toon Tellegen (Albin Michel Jeunesse)
- *Edmond – La Fête sous la lune*, Astrid Desbordes (Nathan Jeunesse)

Camille Jourdy

JULIETTE

Après le succès de la trilogie *Rosalie Blum*, Camille Jourdy poursuit une œuvre en bande dessinée en marge de ses travaux d'illustratrice jeunesse. *Juliette – Les Fantômes reviennent au printemps* bourgeonne de couleurs autour desquelles butine la valse complexe des sentiments humains. L'auteure nous livre quelques clés pour saisir l'alchimie électrique de ce printemps précoce.

L'héroïne, Juliette, s'offre une parenthèse en retournant vivre quelque temps chez son père Sans en avoir conscience, elle retourne sur les traces de son passé pour démêler un peu le présent J'ai voulu un lieu indéterminé : c'est une petite ville de province qui pourrait ressembler à beaucoup d'autres. Ce genre d'endroit possède des résonances intimes, car j'ai moi-même grandi dans un milieu semblable et j'y retourne régulièrement. J'ai dessiné des lieux qui m'évoquent la notion de souvenir, ainsi qu'une impression de calme, d'isolement, de mélancolie triste et confortable, familière et lointaine. Plusieurs ambiances viennent donc se superposer et se mélanger dans mes choix de décors, comme dans la mémoire . le centre-ville, les quartiers résidentiels, la nature toute proche… Cela aboutit à une atmosphère discrètement fantastique que je ne recherche pas vraiment, mais qui arrive toujours d'elle-même Je suis spontanément attirée par ce mélange entre réalité et surnaturel J'aime observer et parler du réel, du quotidien, de la vie des gens simples, et en même temps basculer dans une sorte de folie, une zone d'ombre, un décalage à la fois excitant et inquiétant, quand l'ordinaire devient extraordinaire . Tout cela me correspond et définit plutôt bien la nature des relations humaines, surtout dans le cadre de la famille. L'héroïne se retrouve entourée de ses parents, de sa sœur, de sa grand-mère et de ses neveux, alors qu'elle avait depuis longtemps quitté le nid pour vivre sa vie. Cette expérience se révèle à la fois douce et réconfortante, mais aussi oppressante. Elle se rend compte qu'elle est toujours liée à cette famille dont elle a à la fois envie de s'éloigner et de se rapprocher. Les liens familiaux sont souvent de cette nature : exaspérants et indispensables. Comme du réel au fantastique, il existe une frontière subtile et mouvante entre l'appartenance à un groupe et l'indépendance, le désir de proximité et d'éloignement. Ce sentiment est nécessaire à la construction de soi. Dans *Juliette*, les personnages se cherchent les uns les autres, mais se cherchent aussi eux-mêmes. Au milieu de ce tumulte, Juliette est un peu perdue. Il existe bien sûr un parallèle entre ses inquiétudes et l'aspect fantastique du titre. Le terme « fantôme » fait référence aux spectres du passé qui resurgissent au cours du séjour. Ce n'est qu'en comprenant certaines choses sur elle-même et sur ses relations familiales que Juliette pourra avancer dans sa vie actuelle.

Propos recueillis par Nicolas Tellop

Juliette – Les Fantômes reviennent au printemps, de Camille Jourdy, sortie février 2016 (Actes Sud BD)

© Actes Sud - Camille Jourdy

© Actes Sud - Camille Jourdy

CINEMA MONSTER CLUB

DES TENEBRES A LA LUMIERE,
DRACULA SE REVELE EN VERSION RESTAUREE !

3 films **RARES** et **INEDITS** en Versions Restaurées à partir des bobines originales.

Les premiers pas du vampire de Bram Stoker incarné par les monstres sacrés du cinéma: **JOHN CARRADINE, LON CHANEY JR, GLENN STRANGE**

Une présentation exclusive de chaque film par **JEAN-PIERRE DIONNET**.

Un livret collector "Les lois du sang" par **DAMIEN AUBEL** redacteur en chef cinéma de **TRANSFUGE**

LE PRINCE DES TENEBRES RESSURGIT
LE 24 FEVRIER 2016
EN DVD & COMBO BLU RAY+DVD

DEJA DISPONIBLES

LA MAISON DE FRANKENSTEIN
LE FILS DE FRANKENSTEIN
FRANKENSTEIN RENCONTRE LE LOUP-GAROU
DEUX NIGAUDS CONTRE FRANKENSTEIN
LE SPECTRE DE FRANKENSTEIN

UNIVERSAL

www.elephantfilms.com

SONY PICTURES HOME ENTERTAINMENT

© 1936-1945 Universal Studios. Licensed by NBC Universal. Tous droits réservés.

LA RENCONTRE FANTASTIQUE DE TROIS GÉANTS DE LA SCIENCE-FICTION

LEO - RODOLPHE - JANJETOV

CENTAURUS

TOME 1
TERRE PROMISE

LA TERRE PROMISE DÉCOUVERTE,
L'EXPLORATION PEUT COMMENCER...

TOME 2 DISPONIBLE LE 16 MARS

DELCOURT

TOME 2
TERRE ÉTRANGÈRE

© 2016 Éditions Delcourt